目　次

前言

将难以解释的东西说清楚，将经验和音乐感觉分离开来，使二者泾渭分明达到一种足以使心灵的眸子将它们的实质洞察无遗的程度，要做到上述各点确非易事。我的目的是想将我作为一个演奏家和教师多年来从事古典小提琴音乐研究，以及解释古今作曲家作品的演出活动中所积累的实际经验，告诉青年小提琴演奏者和青年学生。

我觉得音乐风格问题只能从纯个性的观点来探讨。我不能准确地说出贝多芬的协奏曲或巴赫的《夏空舞曲》应该怎么拉。一两百年以前音乐家的演奏方式和现在大不相同，听起来也完全和我们二十世纪电话和无线电时代不一样。我们的神经系统比起我们的先辈来说要敏锐易感一些。然而，尽管我不是一个盲目拘泥于传统的人，但在涉及到古典音乐作品的诠释方面，音乐美学的共同原则至今有效。

承认并不时下意识地遵循这些原则的艺术家，如果再掌握了克服纯机械困难的技术，才有可能全面美好地将一首作品传达给听众。这时他的演奏才能够表达出作曲家真正的声音。我记得在俄国的一些中小城市里，任何一首天才的作品，只要演奏得好，甚至在没有受过什么音乐训练的听众身上都能产生深刻的印象。

我们不妨想像一下在纽约卡内基音乐厅或欧洲某一大音乐厅里聚集着数千听众（必须承认，他们大多数人所受音乐教育

不多)，两个不同的乐队、不同的指挥家或技巧演奏家，他们各自按自己的意图解释同一作品时给听众留下的印象必然各不相同。

一个指挥或一个乐器演奏家可以用自己的演奏使得听众兴奋激动，另一个艺术家演奏同一部作品却会使听众无动于衷；而与此同时二人的演奏技巧却又可能都是完美无缺的。这是不是说，在第二种情况下指挥或独奏家是用的传统风格演奏，而第一种情况是艺术家努力通过自己的感情体会来表现作曲家的思想意图呢？我相信上述说法是正确的。我相信才华、天才、美感、美学趣味，而不是传统，因为美学趣味——审美感是美的法则。

我年轻的时候，约阿希姆被公认为是演奏贝多芬小提琴协奏曲、巴赫的《夏空舞曲》和塔尔蒂尼的奏鸣曲《魔鬼的颤音》的最伟大的演奏家。他无论在哪里演出，第一场总是拉其中的一首。难道说维约当、维尼亚夫斯基或维尔赫米以自己的方式演奏上述作品不如约阿希姆好吗？要知道他们都是掌握完美技巧的大艺术家。何况维约当和维尼亚夫斯基不仅仅是杰出的小提琴家，而且还是作曲家，维尔赫米在他同时代的小提琴家中也许是琴音最洪大有力、音色最为均匀优美的。但毕竟……

我们知道约阿希姆从不拉维约当和维尼亚夫斯基的作品，而且也不拉维尔赫米改编的巴赫的G弦上的《咏叹调》，巴赫的这首乐曲正是由于他的改编才广为流传。约阿希姆或是不能、或是不想在这一方面和自己的同行们一争长短，虽然都是著名作曲家，他们也都在自己的音乐会节目里列入了一些古典作品。这证明约阿希姆在处理巴赫、贝多芬和古老意大利作曲家的作品时，掌握了真正的风格感。他正是演奏上述作曲家，以及舒曼、斯波尔和维奥蒂的作品而给予听众深刻的印象，满足了他们的美感要求。后来，约阿希姆又在自己的节目里加进了他那技巧卓绝的改编

曲——勃拉姆斯的《匈牙利舞曲》。这位伟大的小提琴家出生于匈牙利，这些舞曲在他内心是亲切而珍贵的。

最近二十年来我很少听到艺术家们按音乐原作所要求的那种独特风格来演奏《匈牙利舞曲》。大多数情况下快速度拉得更快，慢速度则拉得更慢，过份夸大 accelerando 和 ritardando，结果是节奏遭到破坏。而节奏是音乐的基础，特别是匈牙利音乐。

有少数演奏家善于领会他们所演奏作品的特点：能揣度出作曲家的构思意图，感觉得到抒情性和戏剧性音乐之间的区别，能区分英勇豪迈和亲切柔和的主题，划清狂热兴奋的激情和戏谑或宁静情绪之间的界限。只有少数卓越的艺术家能以自己的演奏揭示出优美音色的全部丰富变化，正像一个充满灵感的画家，在未施色彩于画布之前需要在调色板上调色一样。单调、苍白、缺乏色彩变化只会把一首杰作的全部美感破坏殆尽。

我不厌其烦地一再向学生们强调指出：作曲家或权威编者在作品内所标明的每一个记号和重音，其重要性不亚于他们赋予各种特点的琴音本身。可惜大多数学生，甚至往往还包括某些成熟的音乐家和演员，仅只满足于乐谱的演奏，而对上面提到的记号和重音不加理会。

在演奏古典作品时还有另外一种单调表现，这就是速度单一。只有少数作曲家具备这种才能：在自己的原谱里清楚、准确地标明速度。要作到这点的确特别困难，而在许多情况下几乎是不可能的。只有贝多芬一个人超出常规的例外。演奏这位伟大作曲家的室内乐作品特别要求精细而独特的色彩，其丰富多姿可说前无古人，后无来者。

演奏解释这类作品能展示一个演奏者的天才、气质，他对音乐美的理解、对各种不同主题内在特性的细腻感受。这些独特的

色彩突出地反映出那种只可意会、不可言传而对音乐听觉来说却是极为重要的东西，亦即同一作品内部的速度变化。无论是协奏曲、浪漫曲也好，谐谑曲或夜曲也好，原则不变。只有在精细和绝对得心应手地运用速度变化的情况下，一个音乐家的个性才得以表露。

速度和色彩变化的原则是演奏解释任何一首作品最重要的原则，因为它揭示出作品的音乐内容。这一原则乃是极富艺术性地解释任何一首优秀古典小提琴作品的基础，对于现代小提琴作品也是如此。在探讨经典小提琴作品演奏问题的时候，我主要的目的是给每一个认真学习的学生一些提示和建议，这些都是根据我自己的，以及我年轻时代某些最伟大的小提琴演奏家的经验和实践而提出的。根据我个人的经验和了解，我可以谈谈他们的艺术思想、风格和对作品的诠释。

我所提出的建议和提示不是一成不变的规则或不容争辩的法则。借助这些建议，只能是在演奏一些宝贵的经典作品时，尽力学会正确理解细微差别和色彩变化的重要意义；不过这些建议根据的往往只是个人的经验。要永远记住，在诠释许多作品及其个别插段时，美学上容许与作者构思可能不一致的想法和概念，然而后者毕竟要经过音乐和艺术鉴赏最高规范的验证。不过话又说回来，在某些情况下，当作品本身和它的特性本来就已清楚时，对作品的诠释，从这个词的广义上来说，应该服从音乐内在发展的逻辑性，而不应依细节变化而转移。

正如我已经指出的，音乐风格和演奏解释只能从纯个性的观点来探讨。不过，在避免忽略这一事实的同时，也不要忘记传统往往只不过是音乐美学法则上一个僵死的字眼，而不是它的活的灵魂；对那些力图用自己的演奏来揭示小提琴杰作内容的学生，

我还有好多使他们受用不尽的话要说。我想让他们尽可能深入地理解经典小提琴作品内涵的意义。如果我的建议能帮助学生比较完美地体现伟大创作者的小提琴音乐作品中最优秀的思想和精神的话，那我就心满意足了。

第一章　古老意大利作曲家的杰出小提琴作品

十九世纪末和二十世纪初，在意大利和德国的图书馆里发现了许多古老意大利作曲家的不知名的作品。其中有的是十七和十八世纪一些杰出大师的作品。虽然它们尚未达到已为我们熟知的这些大师的一些名作同等的艺术水平，但就其音乐成就而言，却与这些名作相近。可是在进一步研究这些被发现的、令人遗憾地被一些缺乏修养的人所校订的、充斥音乐市场的各种版本时，却发现它们大多是单调乏味、枯燥而平淡无奇的。这些版本只能证明，即便是那些享有盛名的大师，在写出数以百计的奏鸣曲时，也并非篇篇都是神来之笔。

这类作品的模仿者，天分就更逊一筹了。真正的、不折不扣的音乐应该是有所感而作。它富有情感并充满灵感，然后才谱写成作品。模仿只能作到貌似。甚至像科列里、维拉契尼和塔尔蒂尼这样一些天才人物，在音乐创作上也未免失之重量不重质。他们的许多作品之所以能一而再、再而三出版，理由无它，只不过是对名家的盲目崇拜而已。这些作品的出版多半只是为了赚钱。

门德尔松-巴托尔第和达维德仔细研究了保存在柏林、德累斯顿和莱比锡图书馆里的一些手稿以后，结束了他们的探索，发表了全部具有艺术价值的和值得大大推广的作品。此后发现的一些作品，就音乐本身的成就和创作上的重要意义而言，再没有任何

一首能与下列作品相提并论，如科列里的《弗利亚》，维塔利的《夏空舞曲》，塔尔蒂尼的奏鸣曲《魔鬼的颤音》和《被遗弃的狄多娜》，J. 略恩特根出版的洛卡泰里的几首奏鸣曲，纳尔迪尼的D大调奏鸣曲和 e 小调协奏曲。这些作品不仅以音乐内容独特见长，而且以构思深刻、形式完美著称。它们堪称小提琴文献中的珍品。

这些作品所具有的崇高意境决不是由于作曲家才智高超、构思新颖独特，或是像重新发现的著名大师(其中某些人光是名字就足以使人折服)的作品中所特有的全局在胸，不，绝非如此，只有从深邃、内在的源泉中汲取美感的盖世才华，才能达到这样一种意境。

阿尔坎杰洛·科列里(1653—1713)是创建意大利小提琴“黄金时代”一系列作曲家中的先驱。这位伟大的音乐家写了 60 首小提琴奏鸣曲①，这些两百五十多年前创作的作品至今仍被奉为这一音乐体裁的典范。现代小提琴家在编选音乐会节目时不能不注意到科列里于 1700 年在罗马发表的小提琴与低声部奏鸣曲集，尤其不能不对这本曲集的最后一首——《弗利亚》视而不见②。

---

① 科列里本人只为小提琴独奏创作了十一首奏鸣曲和一首主题变奏曲式的《弗利亚》，后者列入小提琴与低声部奏鸣曲集作品 5 号。他的其余作品，除《大协奏曲》而外，全是三重奏奏鸣曲——专为由三个声部（两个小提琴声部加上数字低音声部）构成的器乐合奏而写的。后者用羽管键琴或管风琴，通常和低音乐器（大提琴）齐奏奏出。——俄译本编者注，下同。

② 《弗利亚》(Folia)是一种古老的慢速三拍子的葡萄牙-西班牙舞蹈歌曲，其本身结构与夏空和萨拉班德舞曲相近。演奏起来像独舞或是双人舞，热情奔放。《弗利亚》舞曲从十四世纪开始就已出名。第一个记录《弗利亚》舞曲旋律的是西班牙的音乐理论家弗兰西斯科·萨利纳斯，载于他的论文《七本音乐论著》(1577)。后来这一舞曲有了一些变化，并经科列里作了古典式加工。十七世纪到十八世纪的一些作曲家用《弗利亚》主题写了许多炫技性的羽管键琴、小提琴、六弦琴小品。在比较近期的作品中我们可以举出钢琴曲——李斯特的《西班牙狂想曲》和拉赫玛尼诺夫的《科列里主题变奏曲》。

用主题变奏曲式写成的《弗利亚》是古老意大利学派最出色的作品之一。由达维德校订出版附钢琴伴奏的这首乐曲，到现在为止一直是音乐会中小提琴家经常演奏的节目。

《弗利亚》中的十八首变奏本身就是十七—十八世纪意大利小提琴学派弓法技术的百科全书。研究这些变奏对培养小提琴家的左手技术同样也非常有益。

要使《弗利亚》对听众产生应有的印象，首先必须确定符合每一个变奏特点的速度。由于所有的变奏系以同一调性陈述，致使《弗利亚》带有某种单调感。如果再加上速度单一和音响缺乏丰富多彩的变化，那么，这首乐曲即令技术上拉得无懈可击，也只会使听者感到索然寡味①。

《弗利亚》的主题决定了全曲崇高的特性。它在一开始以 f 陈述和以*pp*重复时就要求用非常热情柔和而富于表情的解释。从字母B处开始要拉得狂热激情：



拉sforzando(加重音)，而不要加快这个音。紧接下来的一个变奏用spiccato(跳弓)奏出，手腕用力要很轻。从字母E处开始：



等等。保持同一奏法。字母F处的几个和弦要拉得短而有力。此

① 此处指的是达维德版本《弗利亚》。现代音乐会实践中通常用的是克莱斯勒版本，而在教学中则用的是列昂纳尔版本。

外，从字母H处起要以最大的表现力奏出，尽量多靠颤指，使重音突出，少靠弓子：



字母K处要拉得非常激动。再下来（字母L）：



要突出crescendo（从p到f）。从字母M（adagio）处开始按八分音符数拍子，同时力求达到声音流畅如歌。从字母N开始：



要拉得宁静平稳，同时不要忘记以重音突出每一小节里的第四个八分音符。从字母O开始（$\frac{12}{8}$）要用很轻的弓子来拉，但是不要变成staccato volant（浮翔似的断奏）。Adagio（字母P）要求非常富有表情，而紧接其后的Lento（缓慢的）（$\frac{9}{8}$）要拉得略微慢一点。从字母R处起要活跃些。



这样与前面的各个变奏的演奏特点相比较就可形成必要的对比。从字母S处开始，各个细节都要拉得很准确。应该着重指出的是，学习这一变奏是非常有益的，这主要就技术观点而言。从字母V

处开始，速度仍然和前一变奏一样，但拉到结束时速度渐趋平稳，而在字母W处(meno mosso)放慢一点。结尾的华彩以非常缓慢的音乐进行开始。拉完整个这一三连音插段要一直保持这个速度。拉最后几个和弦时要用极大的气魄奏出。

安东尼奥·维瓦尔第(1678—1741)的《a小调协奏曲》几乎是这位杰出的作曲家所有作品中最常被人们演奏的一部。这部协奏曲由于本身的旋律优美和音乐色彩绚丽多姿而广受欢迎。要把它按照必需的特性奏出，小提琴演奏者首先应具备风格和音乐色彩的感觉。至于恪守正确的运弓和力度变化的法则，当然是不言而喻的。

在第一乐章里作者指示的速度是Allegro，我想给它加上Moderato，这样速度就会在极大程度上符合该乐章那种略带忧郁的特点。无论是f或是p处都要用大的détaché(分弓)去拉它。有几个指定martellato(清楚而有力地)的地方使音乐带有一种特殊的性质，同时给音响带来必不可少的多样变化。

第二乐章—Largo—写得紧凑精练。要把它拉得非常宁静平稳。按八分音符数拍子，为的是尽可能把那些十六分音符拉得广阔如歌。只有这样音乐才会十分迷人。Misterioso(神秘地)插段在表情细腻方面极为出色：



拉这一段时，仿佛屏住呼吸。这个乐章的唯一缺点是太短。

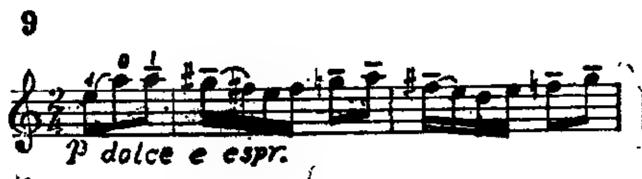
终乐章Presto里要用détaché和martellato的奏法来拉，这将使它的正主题更富个性特点。中间部分：

8



下一段(八小节到这一乐章结束)也一样：

9



要拉得非常轻柔流畅。只有这一乐章的最后两小节要用极大的crescendo和ritardando。以forte结束。

托马索·维塔利(约生于1665年①)的《夏空舞曲》是巴赫《夏空舞曲》的先声。后者用同样的曲式写成，但仅供小提琴独奏用。

维塔利的《夏空舞曲》主题节奏简明突出，用许多对比性的变奏发展。这些变奏的装饰手法不单单是这位技巧家精心构思只图外表"装饰"的结果；而是主题本身发展的有机组成部分。小小的(管风琴或是钢琴)序奏外表朴实，内在宏伟。它造成一种必要的情感气氛，使演奏者和听者对下面的音乐"情节"有所准备②。

宏伟的主题陈述加上它一些有趣的变奏以其音乐内涵和丰富多彩的技术手法而令人折服。那些变奏的特殊魅力在于它具有十七世纪音乐中极为罕见的那种情感变化。其中有几个变奏建立在突然离调的基础上。第三变奏就已用♭b小调，然后安排的是♭G大调、♭D大调，而再下来的一个调性是主关系调—g小调。和声结构看来是达维德构思安排的。可以想见，当达维德为了把这首《夏空舞曲》编入自己的《小提琴演奏高级教程》而对此曲进行校订时，

① 托马索·维塔利(Tommaso Vitali，1644—1692)，意大利小提琴家。——译注

② 这里所指的是奥厄在他的演出和教学实践中所采用的萨尔利奥版本维塔利《夏空舞曲》。这首《夏空舞曲》达维德初版中没有钢琴序奏。

对原作可是作了一番喧宾夺主的斧正①。然而，研究者公认他的改编基本上接近维塔利的写作风格。

和巴赫的《夏空舞曲》一样，维塔利的每一变奏都明显地表现出他那着意用伴奏加强效果的独特个性。如果伴奏者以应有的方式烘托小提琴独奏者，那么总的音乐效果就会大大增强。

维塔利的《夏空舞曲》的基本情绪是戏剧性的；仔细研究一下诸如第二变奏里的Un poco più animato(渐渐愈益活泼地)，第三变奏里的Expressivo agitato(感情激动地)，以及第四变奏里的Leggiero ed un poco vivo(轻快和渐趋活泼)这样一些小的速度变换有着重要意义。这些看来是音乐进行中速度和特性的细小对比，这些表情特点的小小变化赋予作品一种特别的色彩，突出了作品的基本感情"调子"。

在第六变奏前(即前四小节)规定a tempo：



由几个休止符分隔开来的旋律主题拉起来应该像呼吸。八分音符要拉得稍微短一点，这样就可以造成仿佛是呼吸不畅的印象。第六变奏是piú largo(更宽广地)。小提琴家在这里应该充分表现自己富于表情的歌唱艺术。第八变奏要拉得非常广阔，气魄要大。这一变奏过后，重新出现《夏空舞曲》的主题，这一次用的是a小调，音乐陈述扩大了，我认为甚至可以说有点拖沓，这就使得它带有一定程度的单调感。考虑到这一点，不妨稍作删削，去掉第

① 这一论断肯定了奥厄的精细敏锐的作风。完全有理由认为，维塔利《夏空舞曲》的真稿仍然是个谜，它实际上只不过是经过一番艺术加工的达维德个人的作品。见潘谢勒：《小提琴史手册》，127页，巴黎，1927。

九、第十变奏。这么一来，这个插段就不再有单调之虞了。

第十一变奏（pp，dolcissimo—非常亲切柔和地）是这首《夏空舞曲》最美妙的插段之一：



要把它拉得隐约可辨，仿佛声音是从远方传来；弓子触及琴弦应该几乎不用一点腕力，同时左手必须要用强烈紧张的颤指。

按说，运用颤指是和我的原则相悖的。我教导学生运用颤指要适度，而且只在遇到时值长的保留音时才用。可是，上述情况却是一个例外。crescendo poco a poco之后开始第十二变奏pp（pianissimo）。它那优美而极富表情的旋律应该用只有小提琴家才能做到的那种温柔亲切和诚挚的感情奏出。

第十三变奏里有四小节stretto（加快），导致突然出现的piano espressivo（富有表情的弱奏）。从第十四变奏起开始了一个大展开部（un poco vivo—渐活泼），色彩变化是 sempre pianissimo（始终保持极弱）：



等等。

展开部导致高潮（以主调性—g小调Largamento—陈述的《夏空舞曲》主题）。下一个—第十五—变奏的特点是明显表现出的充满热情的性质。这一变奏就这一点来说是唯一的：



等等。

第十六变奏要拉得比较广阔一宏伟、宁静。到第十七变奏末尾(piu vivo)逐渐加快。第十八变奏则相反，速度要逐渐减慢至più largo：



等等。

第十九变奏：



从发音的观点来看，对小提琴来说是最难的。开始要把它拉得非常柔和。用一种非常有力的 crescendo 延伸十二小节导向高潮(fortissimo)。其后重新响起了《夏空舞曲》的主题。作品以巨大的rallentando(减慢)和拖长延留的双颤音终止 fff 而结束。

朱塞佩·塔尔蒂尼(1692—1770)的奏鸣曲《魔鬼的颤音》无疑是十八世纪小提琴文献中最出色的作品之一。这首作品的故事极不平常。据作曲家自己说，他是在梦中产生创作这首奏鸣曲构思的。如果这首作品真是在魔鬼的影响下而写成(看来这位大师有点儿故弄玄虚)，那么这位魔鬼陛下，尽管他作恶多端，但却不失为是一位第一流的音乐家。塔尔蒂尼叙述这故事时说："有一天夜里(这是1713年的事)，我做了一个梦，似乎把自己的灵魂出卖给了魔鬼。于是我的一切行动仿佛都是听从魔杖的指挥。魔鬼预先知道我的每一个愿望。使我惊诧之极的是，我刚刚想把我的小提琴交

给他，瞧瞧他是否能拉出什么有趣的东西来，立即就听到了一首奏鸣曲。它是那么美妙，演奏得是那么高超，简直是匪夷所思！我为之神往、赞叹，沉溺于音乐享受之中，几乎透不过气来。突然我醒了！我立刻抓起小提琴，尽力想记起我在梦中听到的哪怕是几个音。但一切归于徒劳。我借助这一梦魔中的印象创作出来的这首作品，胜过我所有的作品。我把它叫做《魔鬼的颤音》。我的作品和那首使我一度惊诧不止的乐曲相比，毕竟有天渊之别；它是那么神奇伟大，如果有人要让我忘掉那天夜里我所感受到的，惊人美妙的享受，我宁可砸烂自己的乐器，永不再搞音乐"①。

当然，这不过是一种浪漫主义的传说。然而，不管怎样，与这一作品有关的传统也能够说明塔尔蒂尼的创作个性，从而帮助演奏者更好地理解这首奏鸣曲的内容，找到必需的色彩和富有表现力的色调变化来体现它的音乐形象。

《魔鬼的颤音》奏鸣曲第一乐章—Larghetto affettuoso（十分宽广柔和地）——开始十分柔和抒情。音调偶而带有深刻的悲哀，例如第十小节：



等等。

① 著名法国天文学家拉兰在他的《一个法国人的意大利旅行记》(1755—1756，第八卷）一书中第一次引用了这个传奇故事。塔尔蒂尼活着的时候，这首奏鸣曲并未出版发行。它第一次发表在法国小提琴家兼作曲家卡尔迪埃(1765—1841)的小提琴音乐论文集《小提琴艺术》(1798)一书中，标题是《塔尔蒂尼教程中称之为"魔鬼的颤音"的奏鸣曲》。"这位大师根据一次梦境，叙述他见到一个魔鬼，坐在他的床脚旁，奏出了他的奏鸣曲末乐章中的颤音"。卡尔迪埃又说："这首乐曲是一件极其罕见的珍品，我得感激巴约(Baillot, 1771—1842，法国著名小提琴家)把它介绍给我。他决定为我演奏是出于他对塔尔蒂尼这首绝妙作品的热爱"。这首奏鸣曲的准确写作时间尚不能肯定。塔尔蒂尼创作的研究者认为，它创作于十八世纪三十年代。

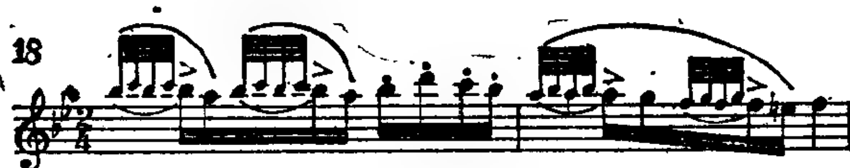
在乐章最后结束时的陈述中，以另一调性重复的正是这一乐句：



Larghetto乐章以持续的颤音非常安静平稳地结束。

我让学生注意Larghetto与Largo有着不同的意义。换句话说，拉这一乐章时不必像有的演奏者那样过于拖长，因拖长会削弱音乐的印象。

第二乐章与前一乐章形成强烈对比。活泼有力、节奏鲜明的主题之后紧接着是一些带有短促尖锐颤音的十六分音符。我强调用“短促的”，是因为演奏者必须特别留心，不要使颤音拉得过长，不要使它们的时值妨碍旋律线条的平稳流畅。我建议自己的学生拉这地方时不要把节奏重点放在颤音上，而只能放在其后，也就是突出本音：



为了把这一乐章拉出理想的效果，必须准确依照乐谱中所标明的色彩和力度变化。

其后的Grave(庄严地)要用“宽广的呼吸”来拉。因此，最好按八分音符、而不要按四分音符数拍子。紧接这一乐章之后的是本身就包括作曲家称之为“魔鬼的颤音”这一插段的Allegro assai($\frac{3}{4}$)(非常快)。为了使奏鸣曲这一重要插段中的音调纯净和节奏精确，在研究处理这一段时，我建议一连串的颤音进行可采用

下列节奏划分：



等等。

上述插段以pianissimo开始，逐渐转为强有力的crescendo。这一次渐强导致d小调陈述的Largo。主调性重复陈述Grave和Allegro assai之后，紧接着是华彩乐段。华彩乐段基本上用的是奏鸣曲开始的主题(Larghetto)，要用同样的速度去拉。一连串颤音过后暗示前述的Allegro出现。奏鸣曲以延长而有准备的ritenuto(渐慢）结束。大大增强的音响导致庄严行进的结尾Adagio①。

塔尔蒂尼写了许多奏鸣曲（仅在他已出版的作品目录中就有近四十首奏鸣曲和十八首协奏曲，其它大部分作品至今仍系手稿)②。继奏鸣曲《魔鬼的颤音》之后最流行和最值得注意的是奏鸣曲《被遗弃的狄多娜》。从形式和音乐内容来看，它无疑高出于科列里和维瓦尔第的同类体裁作品。同时代人证明，塔尔蒂尼在尚未开始音乐创作以前，喜爱读别特拉尔卡(1304—74)的十二行诗。可以认为，他创作这一最富诗意的作品奏鸣曲《被遗弃的狄多娜》的灵感是得自这位意大利诗人的一首最美丽的十二行诗③。

---

① 也许，这里所指的是约阿希姆所编华彩乐段版本。现代演出和教学实践中通常用的是克莱斯勒版本。

② 塔尔蒂尼总共写了一百二十七首协奏曲和八十首奏鸣曲。

③ 奏鸣曲《被遗弃的狄多娜》载于塔尔蒂尼的《小提琴和大提琴或古钢琴奏鸣曲集》，作品1号之10。它根据意大利诗人兼剧作家梅塔斯塔吉奥(1698—1782)的同名抒情悲剧而作。悲剧的题材为古希腊罗马关于迦太基公主狄多娜和遗弃她的恩涅的传奇故事。作曲家在最后一个乐章前引用了梅塔斯塔吉奥的诗句作为题词：

《西班牙的明星
照耀着幸福，
辽阔的海面上，
一片静谧密布。》

第一乐章充满忧郁、伤感的情绪。增二度（♭e—♯f）音程愈益突出它那感情基调。要把这一乐章的内容表达出来，首先必须取得符合作曲家所要表现的情感的音质、表情和激情。虽则整个这一乐章总的特点是伤感的，但♭B大调转调有时却带来较为平静、光明的情绪。

我要再一次提醒学生记住：不管音乐本身是多么美，重要的是要取得丰富多彩的音色。否则要想极富感情地表达它的全部细节是不可能的。下面一个插段就是如此：



一连几小节反复以piano陈述，以及导向高潮的一些十六分音符，要求拉得非常平稳、均匀。高潮前面力度逐渐增强：



但是，类似的一个插段（本乐章结束前五小节）却以piano结束。

第二乐章（Non troppo presto—急板，但从容不迫）迸发着狂热的激情。要准确地拉出重音，这些重音大部分落在以波音开始的一些音上：



这里也是一样：



这对突出表现音乐的特性是非常重要的。标出piano的地方，指明staccato(断奏)奏法的一些音，要用很轻的弓子、腾空飞跃地去拉。结尾五小节(più lento—更缓慢)要拉得非常宽广。颤音的时值要保留得很准确，结尾的一个延长g音，要拉得饱满有力，不要diminuendo：



第三乐章(Largo)要求小提琴演奏者拉得非常宽广辽阔。我们应该把它视为终乐章Allegro commodo(舒适的快板)的一个序奏①。终乐章必需用接近Moderato的速度来拉。有的人认为这一乐章要用慢速度，我认为不应如此。速度标明得非常准确，把它拉得太拖长无论如何是不对的。

下面一处：



我在一些八分音符上标明spiccato leggiero(轻快跳弓)，为的是

① 这一乐章是维也纳音乐学家采尔勒(1823—1894)于1862年编辑出版他的一本曲集时列入这首奏鸣曲的，原系借自同一曲集中的另一首奏鸣曲（作品1号之1，e小调)。这首奏鸣曲的原作和所有塔尔蒂尼的作品(《魔鬼的颤音》除外)一样，由三个乐章构成。

避免分句上的单调。根据同一理由第二部分应以同样轻巧的跳弓开始，而部分用 staccato(断奏)：



所有其余的需用 détaché (分弓)。总地说来，全乐章应奏得略带忧郁性质。第二和第四乐章中的 più lento (更缓慢) 只应在明确标出的情况下和重复相应插段的时候可以采用，否则不可随意用。

科列里的学生皮埃特罗·洛卡泰利(1693—1764)作为一个作曲家并非由于出版了一本协奏曲集《小提琴艺术》(这本曲集包括了一些技巧辉煌的随想曲，帕格尼尼的《二十四首小提琴独奏随想曲》即受其影响而创作)而闻名于世，他主要是以创作了两首迄今仍属小提琴演奏家保留节目的著名奏鸣曲而出名的。洛卡泰利的《G 大调奏鸣曲》是少数几首只有一种版本的十八世纪小提琴作品之一。其特点与达维德的《小提琴演奏高级教程》中的《g 小调奏鸣曲》完全不同。奏鸣曲由四个乐章：Largo、Allegro、Andante、Allegro 组成。当时的卡农曲写作规定，各乐章保持同一调性；洛卡泰利的奏鸣曲一反时代常规，慢乐章和快乐章用不同调性写成。这使他的作品与同时代其它类似的作品比较起来，要生动活泼、色彩丰富得多。

Largo 的宏伟主题给人深刻印象。尤其是第 1 小节末尾带 fermata (延长号) 的两个休止符更是加深了这种印象：



还有第5小节的开始：



接下来有一乐句，其音响使人想起回声的效果。也和所有古老意大利的奏鸣曲和协奏曲的慢乐章一样，我建议学生按八分音符、而不按四分音符数拍子。

下面的Allegro乐章有着非常强有力的特点。由于运用了丰富多样的弓法技术，这一乐章的色彩非常绚丽多彩。弓法和色彩变化应严格遵照作曲家的要求，否则，这一乐章不能给人以应有的印象。

Andante乐章用西西里安纳舞曲风格写成，充满了这一著名的古老舞曲所特有的旋律魅力和忧郁情调。这一乐章的特点在下面的插段中表现得特别清楚：



要用忧伤的色彩去拉它。

终乐章Allegro也许是这一奏鸣曲中最有趣的一个乐章。带有节奏变化（$\frac{4}{4}$，$\frac{3}{4}$）的新鲜、活泼的主题非常富于表情。整个这一乐章通篇都贯穿着这种变化节奏。这种手法在两百年以前是一种创新，到现在仍将赋予乐曲独特新颖的特点。钢琴声部的精巧对位更加鲜明地突出了旋律线条：



编者按十八世纪音乐风格所写的华彩乐段结束了这一乐章。

《f 小调第二奏鸣曲》特别有趣。它引人注意的是，作曲家试图为当时典型奏鸣曲式传统写法开辟新的道路。奏鸣曲开头有一序奏，其后为 Largo 加上勾勒出小小华彩乐段的三个 Grave。它们加在一起构成第一乐章。按其形式判断，华彩乐段显然是作曲家本人创作的。其中并没有反映出当时的技术要求。这首奏鸣曲的另一版本（M.鲍威尔编）中的华彩乐段与它完全一样即可证明这一点。

第二乐章 Vivace ma non troppo（急快板，但从容不迫），第三乐章“咏叹调及带持续低音的变奏”。没有通常的终乐章。虽然奏鸣曲的丰富旋律是无庸争议的，但由于缺少调性对比不无某种单调感。

第一乐章的结构非常独特。它由一小段作为引子的 Largo 开始，用下面的主题导致第一个 Grave 出现：



华彩段之后又出现一个 Grave (Non troppo lento)，它仿佛构成主题的后一部分，尔后也为华彩段所打断。紧接其后又出现第三个 Grave，这一次却以最后一个华彩段结束。

第二乐章—Vivace non troppo：



带有鲜明活泼性质，和前一乐章和后一乐章形成对比。第二乐章演奏得愈是有力和愈富有气质，它的音乐就愈富有效果。

“咏叹调及带持续低音的变奏”为奏鸣曲的终乐章。它有着作曲家的最美妙动人的旋律。“咏叹调”里反映出深刻的内心痛苦，特别是在它的后半部分里：



f 小调调性使这段音乐特别富于表情的感情色彩。

第三变奏—poco più moto(音乐进行更快一点)：



两个表情丰富和极富歌唱性的声部和谐地结合在一起，给人强烈的印象。

第四变奏 Appassionato, forte e con gran espressione(热情的，极富表情的强奏）非常迷人。辉煌的钢琴伴奏更加突出了它的特点。结尾华彩段按十八世纪的音乐风格写成，属于编者手笔。

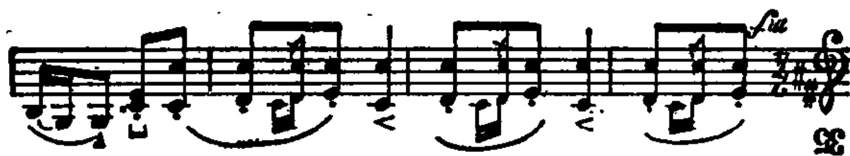
皮埃特罗·纳尔迪尼(1722—1793)是继科列里之后，与塔尔蒂尼和洛卡泰利齐名的最著名的意大利小提琴家兼作曲家。纳尔迪尼的《D 大调奏鸣曲》和《e小调协奏曲》属于十八世纪意大利小提琴音乐中的优秀作品。这两部作品是既有极高的艺术成就，同时又是非常有价值的教材。

奏鸣曲第一乐章开始的 Adagio，和其他十七——十八世纪意大利作曲家、巴赫和亨德尔的奏鸣曲里同类型的乐章一样，要求早经考虑好的八分音符一拍来演奏。其后的 Allegro 乐章必须突出富有表情、仿佛“解说”的一个乐句——con fuoco(热忱地)。

这一乐章有点儿过长。应把它拉得极其激动炽热，准确遵照所有演奏记号和力度标记来拉；否则它可能会使听者厌倦。

第三乐章 Larghetto 是一首咏叹调，要把它"唱"出来。作者的表情记号是：non tardante, semplice e mezza voce（意为"不要拖长，自然地和低声地"）。我建议每一个学生在读这类记号时，找一本好的音乐术语辞典翻翻，弄明白它的准确含义。

在下面的 Allegretto grazioso (Assai vivace)——庄严雄伟的小快板(非常活泼地)里，小提琴演奏者面临着一个采用什么方法来拉主题开始的第二个八分音符上的装饰音的问题。它使主题带点儿动作笨拙的特点。我觉得下列例子中所标明的两个"装饰"音将更符合作曲家的构思意图：



这一乐章在技术上很难。要把它拉好，小提琴演奏者必须具备训练有素的强有力的左手手指和轻弓奏法：两个八分音要用短促的 staccato、轻轻的手腕动作、及弱奏 (p) 奏出。下面一段音乐陈述中的两个"装饰"音也许是补加上的：



其它类似的地方也是这样。从字母 N 处起保持与 Allegro grazioso 乐章开始时同样的音乐特点。

《e 小调协奏曲》以一个四小节乐段形式的活泼有力的主题开始，过渡到悲歌写法的旋律：



其中仿佛体现了贯串全乐章的欢乐和悲伤两种情绪的对比。如果小提琴演奏者想要在有关的插段里把“光明”与“阴暗”两种音乐色彩传达给听众，那么他应特别注意这两种情绪的变化。要想表现出这段音乐所要求的风格，最重要的应该是准确按照所有力度指示和其它标记去拉它，且不谈艺术的敏锐感觉。

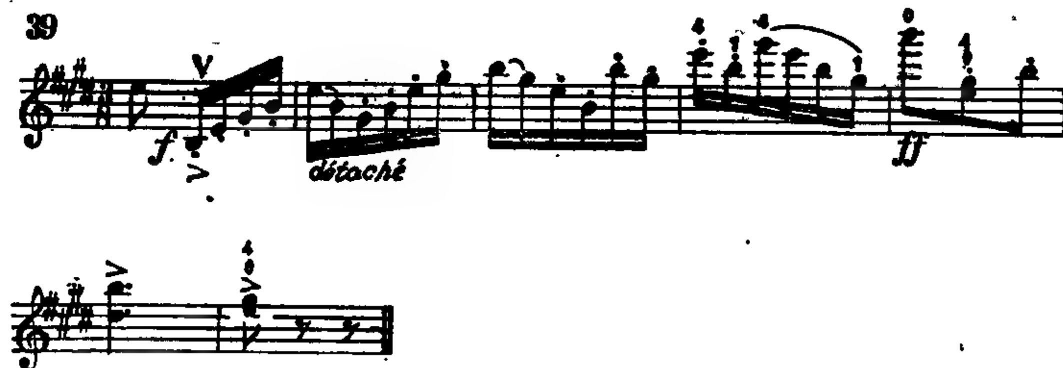
第二乐章 Andante cantabile（如歌行板）。如果加上弱音器演奏，定会给人更深的印象。

第三乐章Allegro giocoso（快板，戏谑地）。如果把头几小节和这一乐章后半部分开始处的小调—大调和大调—小调交替的“游戏”拉得十分细腻，则可使这一欢快的 Allegro演奏极富表情。

华彩乐段：



要拉得节奏突出，没有什么速度变化。最后一个经过句我建议学生用下面的方法拉：



而不用 spiccato，最后结尾的两个和弦加上有力的重音。

第二章　约·塞·巴赫的小提琴经典曲目

巴赫的小提琴独奏奏鸣曲与组曲(Partita)是对小提琴曲目的最伟大的贡献。这些曲子也和这位大音乐家的另一些作品一样在当时几乎不为人知，好像被人遗忘了。十八世纪中叶在小提琴音乐中意大利作曲家居统治地位。巴赫对他们的作品非常熟悉。单凭巴赫曾将维瓦尔第的六首小提琴协奏曲改编为古钢琴曲，以及把四首协奏曲改编为管风琴曲来判断，即可得到证明。巴赫以他那宏伟的天才使这些作品变成真正的艺术珍宝。

我们知道，门德尔松是唤起人们重视巴赫的一些声乐-交响乐巨作的第一个人。1829 年他在柏林成功地指挥了《马太受难乐》。这次演出引起了人们对巴赫的普遍重视，从而开始重新评价他的作品。

发掘巴赫的一些奏鸣曲和组曲应归功于F. 达维德。他是这些作品的第一个整理者，是他于 1843 年第一次出版了这些作品。他的学生约瑟夫·约阿希姆对这些作品作了艺术上完美的演奏解释，从而进一步肯定了这些巨作在音乐会舞台上的地位。有了约阿希姆无与伦比的演奏，这才使这些作品从此进入了小提琴演奏的主要曲目之列。

未着手探讨巴赫的六首小提琴独奏奏鸣曲与组曲之前，我们

应首先分析一下组曲中的一首d小调，它的构思深刻、宏伟，从而使其成为一首极具独特个性的作品。

我指的是最常演奏的一首巴赫的作品——《夏空舞曲》。不过，应该提到的是，巴赫的奏鸣曲与组曲不同于科列里和塔尔蒂尼的奏鸣曲，它们不是直接由小提琴乐器本身而产生出来的。巴赫的这些作品不是小提琴的直接产物，而是纯灵感和最宏伟艺术构思的结晶。有时在这些作品中小提琴的某些局限被忽视了，因此它们经常要求小提琴家解决一些最复杂的技术问题。①

《夏空舞曲》无疑是一首最难的公开演奏的小提琴作品。我不是指有关克服纯技术上的困难，它要求演奏者的东西更多，也就是说要求真正深入理解它的音乐内容。没有这一点也就不可能揭示出每一个变奏的特点，也不能保持该作品戏剧性“情节”的统一，使其为听众理解、接受。

此外，还必须注意另一种性质的困难：a)记忆问题。通常一个小提琴演奏者在钢琴和乐队伴奏下演奏，有了音乐上的支持，可帮助他克服和掩盖记忆上的弱点和毛病。演奏《夏空舞曲》时就连最微小的记忆上的模糊都会使听众察觉，从而破坏整个演奏的完整。b)另一个非常重要的问题是演奏时提琴的音准始终要保持纯正。

现在我再来说说伴奏问题：在钢琴或乐队伴奏下，小提琴演奏者可以在休止的时候调调弦，拉《夏空舞曲》就完全没有这种可

---

① 奥厄的这种议论反映了外国的巴赫作品研究者们如斯皮塔(Friedrich Spitta，1852—1924，德国音乐学家。—译注）和皮洛(Andre Pirro，1869—1943，法国音乐学家）等人著作中的唯心主义观点。实际上巴赫的小提琴独奏奏鸣曲与组曲发展了源出于民间音乐实践、作为十七世纪德国小提琴学派典型的无伴奏多声部演奏风格，并使其达到高度艺术上的完美。（详见杨波尔斯基著《约·塞·巴赫的小提琴独奏奏鸣曲与组曲》，莫斯科音乐出版社，1963年版）。

能。要不就是松着弦拉下去，要不就是一个变奏拉不完，中断下来调弦。我从不建议学生在音乐会节目一开始就拉《夏空舞曲》。应该放在节目中间去拉它，这时提琴（确切些说是弦）适应了大厅的气温。

在《夏空舞曲》里没有什么作者的速度标记。《夏空舞曲》主题的速度我建议用Grave（庄严地）。至于变奏，我已指出过，应赋予每一变奏不同的特点。只要借助极其细微的速度变化和细腻的音色变化就可做到这一点。不可忘记，所有巴赫的奏鸣曲与组曲的各乐章实际上就是一些不同特性的小乐曲。

《夏空舞曲》开始的几个和弦，不要像我们常常听到的那样，用琶音式的奏法，例如：

（乐谱印的是）

（不正确的奏法）

应把它拉得很坚定，声音饱满：


（正确的奏法）

但是不要有某种顿促音。速度和音色保持到字母B一直不变。第二变奏开始富有表情地（espressivo）、用比较慢的速度奏出。从字母D和E开始直到字母F，演奏逐渐带有激进有力的性质。然后必须回复到平稳的音乐进行。从字母G开始应该保持最刚劲有力的强奏（forte）以严格肯定的速度直到字母I（subito piano，骤弱）前四小节，在音阶型的经过句上，以crescendo（渐强）拉到下一变奏：



这一变奏要拉得宁静、柔和。从字母K起以pp（极弱）进入，整个这一变奏要带一点宁静幻想性质；接下来一个大的crescendo（渐强）导致变奏L。这一变奏需用上面指出的《夏空舞曲》主题的速度来拉。

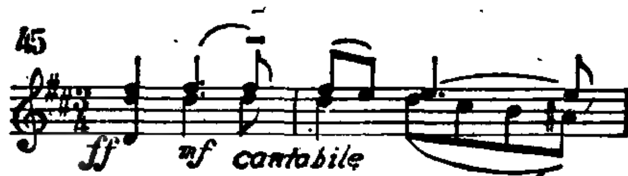
再接下来的几段变奏用同一速度演奏，但在字母P前一小节要带有ritenuto（減慢）和强有力的crescendo（渐强）。这里应绝对遵照准确的速度，到这一变奏的第6小节，音乐进行变得宽阔，仿佛接近管风琴风格（和《夏空舞曲》开头一样）：



字母Q处：



也有类似管风琴的效果。小提琴演奏者应模仿管风琴的pianissimo（极弱奏），非常宁静而带有一点极小的变化，直到字母R。从这里开始，可以用稍带活泼轻快的速度直拉到字母W前二小节。一个坚定有力的crescendo导向fortissimo（极强）：



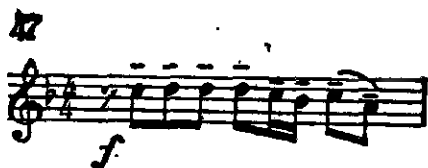
这是突然转向mezzo forte(中强)，以此来突出forte和fortissimo。下面的第二个四分音要拉得轻(piano)：



然后保持同一力度布局直到字母B♭，但要极富表情，这是字母Cc以前变奏的特点。紧接下来的四小节是导致字母Dd的准备；一个拖得很长的持续音，以弱奏(piano)开始，骤然以强大的音响展开，从而导向字母Ff处全曲的高潮。最后一个变奏以sempre più forte(始终保持更强)的力度拉到Gg。《夏空舞曲》的开始主题应充分运用提琴的全部强大音响，好像管风琴似的，以fortissimo(极强)奏出。最后以庄严宏伟的风格，小小的piano<fortissimo力度变化结束这首《夏空舞曲》。

分析巴赫的小提琴独奏奏鸣曲，我们自然要从《g小调第一奏鸣曲》开始。它的第一乐章(Adagio—柔板)对一个音乐演奏者来说是非常难的。我在自己的版本里指明第一乐章用$\frac{16}{16}$拍子（而不用通常的$\frac{4}{4}$)，这样便于掌握演奏的节奏。如果把八分音符、十六分音符、三十二分音符和六十四分音符都分成一组组十六分音符来数，那么用类似Adagio这种缓慢的速度拉时，拍子就比$\frac{8}{8}$准确得多。不过在这种情况下，对于演奏解释更为重要的是，按$\frac{16}{16}$的拍子以非常慢的速度来突出这一具有前奏曲性质的乐章的主旋律所具有的鲜明特点。Adagio要拉得优美如歌。一些三十二分音符和六十四分音符以及短短的经过句都应视为较为广阔的旋律线条的一部分。从字母C开始，音乐发展具有更多戏剧性，这一特点一直贯穿到这一乐章结束。

赋格要用中等速度拉，特别要注意它的主题：



始终保持清楚明晰，无论是piano，还是forte，无论是在高音区、中间声部抑或低声部都是一样。赋格主题在低声部G弦上陈述，其余三根弦被委以和弦音的地方，要用极其广阔的幅度来拉它。如果按上述方法，所有的力度变化都拉得极其细腻的话，这段赋格一定会给人深刻印象。

紧接赋格之后的♭B大调《西西里安纳》是一首美丽如歌、写作精细的小乐曲。如果你把两个频繁交替反复的声部拉得非常清楚突出，它的声音定会富有表情：



这里上声部常以三度和六度陈述，低声部（大多在G弦上）伴奏仿佛与它对答。

结尾的Presto（急板）是一个辉煌的小乐曲。它对训练détaché（分弓）和spiccato（断弓）奏法也很有益。只有准确奏出上述色彩变化，这一乐章才会使听众产生应有的深刻印象。

《a小调第二奏鸣曲》在曲式和乐章安排上和第一奏鸣曲相类似。前奏Grave-Lento（庄严慢板）应该用$\frac{16}{16}$拍子演奏；其中有一些具有鲜明戏剧性的插段。就其旋律美而言它并不逊于《g小调奏鸣曲》的Adagio乐章。就连赋格（Moderato assai—非常有节制的中板）也可以这样说。马特松① 认为它比《g小调奏鸣曲》中的赋

① J.马特松（1681—1764），德国音乐学家、作曲家、指挥家，——译注

格要好。的确它是以形式规模宏伟、主题材料发展丰富多彩著称的。

第三乐章—Andante sostenuto cantabile（始终保持如歌行板）—是巴赫的最具崇高精神和旋律丰富的慢板乐章之一，连同结尾的Allegro（快板）乐章一起常被列入当代小提琴演奏家的音乐会节目。我要提醒学生注意的是，作曲家在Andante sostenuto后面加上cantabile术语标记，也就是说要有歌唱性。极富表情的上方声部旋律，时而在G弦上、时而在D弦上与伴奏声部轮番结合在一起。右手技术上的困难在于旋律和伴奏声部的声音要融为一体；同时上方旋律声部应在表情上突出一些，而伴奏声部则淡一点，不超出音乐伴奏的范围。

第四乐章速度快，力度变化丰富；和前面的Andante sostenuto cantabile形成鲜明对比。表情色彩变化(espressivo, ritenuto)和力度变化标记（<f>, crescendo, diminuendo, piano, pianissimo)应该准确地照拉出来。

《C大调第三奏鸣曲》的前两乐章在构思深邃及音乐陈述复杂方面也许是最著名的。赋格的特点是规模宏伟，其内容比g小调和a小调奏鸣曲深刻。要正确拉出这段赋格，演奏者应具备完美的双手技术。赋格主题要求演奏者深入理解它的音乐内容，准确地遵照它的力度标记。处理这段赋格时常会遇见这种情况：右手稍一过份压弓就会引起刺耳的、“刀刮似的”顿促音。小提琴演奏者也许觉察不出来，但在听众的耳朵里它却给人以讨厌的印象。

联系及此，我要提醒学生注意一种危险，即拉这段赋格时他们自然而然地要想让提琴发出强大的音响。一个音乐演奏家手底下的宏大音响是他的天赋才能，首先在于两手的生理构造、肌肉有力、运用双手的方法，还有经过学习训练的结果。虽然现在已

有许多论及训练所得宏大琴音的专门科学著作，但任何一种理论都还不能满意地解决这一重要问题。

除了上述生理条件前提，我想补加一句，只有天赋才能和教师所采用的正确教学法才能保证取得理想的结果。

奏鸣曲的第三(F大调Largo espressivo—富有表情的广板)和第四（Allegro—快板）乐章与非常富有音乐感染力的前两乐章比起来有些逊色。

《b小调组曲》由六首小曲组成，其中两首舞曲—萨拉班德和布列舞曲，特别值得注意。萨拉班德和布列是古老的德国舞曲。前者需要用稍慢一点的速度，接近Andante(行板)；后者用Moderato assai（有节制的中板）速度来拉比较好。接下来的"double"①在两种情况下都要拉得稍微快一点，因为从音乐的观点看来，变奏音乐的轻盈优美特性要求用比较活泼生动的速度。我们应以最忠实于原作的方式拉出所有表情和力度标记。只有这样，一个音乐演奏者才能深信他已尽可能地接近作曲家的原构思了。

d小调第二组曲完全由一些舞曲组成：其中包括阿列曼德、库兰特、萨拉班德、吉格和《夏空舞曲》(最后一首我们已在前面探讨过)。《夏空舞曲》的宏伟和《萨拉班德》、《吉格舞曲》的音乐意义使得《阿列曼德舞曲》和《库兰特舞曲》退居次要地位。Molto moderato 速度符合《萨拉班德》的如歌特性，同时《吉格舞曲》需用十分快的速度Allegro assai来拉。

E大调第三组曲和上述两部组曲一样，除了第一首前奏曲而

---

① "double"(法文"双重"之意）在十七一十八世纪音乐中是组曲里一个小乐曲或乐章的变奏重复。"double"里保持基本主题的旋律音调、调性和节奏；这一情况并不意味着速度不可以改变。在"double"这种较早类型的变奏里以及在莫扎特和贝多芬的变奏曲里都有着强烈的和声色彩、调性和节奏对比。

外，基本上由一些舞曲组成。如果就纯小提琴技术价值而论，前奏曲虽则属于整个奏鸣曲与组曲中技术上最难的，但却是最有益的乐章。从训练右手手腕能力的观点看来，前奏曲具有特别宝贵的价值。要创作和演奏这种难度极大的作品，在巴赫那个时代应该具备多么高的小提琴演奏水平，巴赫本人应该是一位多么杰出的小提琴演奏家啊！至于他的管风琴演奏家的技巧就更不用说了。前奏曲下来是路尔舞曲(Loure)。这是一个用回旋曲形式写作、欢快迷人的加沃特舞曲的生动前奏。加沃特舞曲应该用 Tempo moderato 速度演奏，用这种速度演奏这类古老法国舞曲是历史上形成的，小步舞曲也用这个速度。小步舞曲一向用适于跳舞者优美“舞步”的中等的、适度的速度演奏。莫扎特的歌剧《唐·璜》中的小步舞曲可以作为演奏这首小步舞曲的风格和速度的典范，这种演奏传统乃是十八世纪法国芭蕾舞大师为我们创立的。两首小步舞曲（在这部组曲里显然取代了萨拉班德）之后安排了一首布列舞曲和那首其特点已论述过的欢乐的吉格舞曲。如果演奏得艺术上精美细腻，E 大调组曲无疑是小提琴家音乐会节目中最富特色和效果的作品之一。

在巴赫的其它小提琴作品中我们还要举出他的E大调和a小调协奏曲。这两首协奏曲无疑都很值得注意。我在《我的小提琴演奏教学法》一书中已阐述过我对这两首乐曲的见解。不过我觉得除了最充分反映巴赫创作天才的两个中间的慢乐章（特别优美的是E大调协奏曲慢乐章）而外，这两首协奏曲无论就音乐内容而言或从专门的小提琴技巧兴趣的观点（我不是指它们在教学上的宝贵价值）来看，都不及他的其他小提琴作品①。

---

① 奥厄的这一论断很难令人同意。

d小调小提琴双协奏曲是巴赫用这一体裁写作的最宏伟的作品。它构思丰富，而它的中间乐章是一段美妙的小提琴二重奏。我听过伊扎伊和埃尔曼两人合奏这首作品的令人难忘的演奏。这两位艺术家的演奏不是比赛谁高谁低。他们每一个人都为音乐所鼓舞，全身心投入到音乐之中，一刻也没有忘记对演奏这一作品所提出的高度艺术要求。它的第三乐章（Allegro）乃是对位技巧的杰作珍品。在这一乐章里，完全不依抒情因素为转移，其中有一些贯穿着细腻幽默感的美妙插段，这些插段赋予这一乐章异常丰富绚烂的色彩。

演奏双协奏曲的两位独奏家必须具备这样一种完美的技术：即能以应有的完善程度表现作曲家的意图，全面深入理解这一作品的音乐内容，懂得它的重要意义。谈到这一点，我主要指的是青年小提琴家。如果说他们认真研究这一作品，善于在自己的演奏中体现杰出的艺术家们演奏解释这一作品时所作出的宝贵贡献；那么他们的演奏一定会很出色。

双协奏曲不应视为为两个小提琴独奏家、而不是为一个小提琴家而写的独奏作品。演奏这一作品要符合室内乐的理想和艺术要求，它里面不要有那种第一和第二小提琴之间的区别。"第一"和"第二"这种术语在这里纯系外表的标记，因为为两个第一小提琴或两个第二小提琴而写当然是不可能的。两者本身都包含着乐思的宝贵价值。这一点正是演奏的决定性因素，而这些乐思决不会只与这一或那一独奏声部有关。音乐家应遵循室内乐演奏艺术的这一基本原则，并且始终服从主导声部。

现在有许多改编为钢琴伴奏的巴赫小提琴作品。也许其中最早和最流行的一首是A·维赫尔米改编的D大调弦乐套曲中的《咏叹调》(《Aria》)。它属于最成功和最经常演奏的改编曲之列。演奏

这首乐曲要求小提琴家能控制演奏的声音，取得富有表情、美丽如歌的琴音。这首乐曲如用意大利制琴师制作的优质琴或用具有同等质量的琴来演奏，小提琴家就有可能获得他所期望的印象。

原为古钢琴和长笛奏鸣曲中的《西西里安纳》，经我改编为钢琴伴奏的小提琴独奏曲。这首乐曲充满了真正迷人的旋律。海菲兹在自己音乐会中经常演奏它。

巴赫作品的改编曲中，钢琴伴奏以独奏声部的风格写作的卓越典范有：普莱士改编的《两首布列舞曲》，S.弗朗科改编的《西西里安纳》、《咏叙调》和《戏谑曲》(《Badinerie》)，以及A.希洛蒂改编的C大调管风琴托卡塔中的《柔板》。

第三章 亨德尔和莫扎特

亨德尔(1685—1759)的六首小提琴与古钢琴奏鸣曲到现在为止一直是小提琴音乐会中的保留节目。我挑选其中最常演奏的三首来作分析,即第一(A 大调)、第四(D 大调)和第六(E大调)。

亨德尔的奏鸣曲在曲式上按同一类型写成——它们全系四个乐章。第一和第三是慢乐章,第二和第四属快乐章。在亨德尔的作品里(其中也包括在为音乐艺术开创新道路的贝多芬以前的全部作品里)Andante(行板)和现代的 Adagio(柔板)速度差不多。为了保持这一乐章所具有的特点,始终要按八分音符来数拍子。特别是 A 大调奏鸣曲第一乐章更应如此。这首奏鸣曲的第二乐章要拉得节奏严谨,准确奏出所有的重音和无论何处标出的一切力度记号。从字母 F 开始直到乐章的结束,速度逐渐减慢。第三乐章 Adagio,虽然有一些反复记号,在曲式上是很紧凑的。它仿佛是向以吉格舞曲特点写成的末乐章(Allegro)过渡的一个独特新颖、感情丰富的"小桥梁"。末乐章应以特别生动活泼的方式奏出。学生应特别注意从 forte到subito piano(突弱)和从 subito piano 到 forte 时的力度骤然变化,要把它拉得鲜明突出;也就是说这中间不要有联系过渡的diminuendo(渐弱)和crescendo(渐强)。

D 大调奏鸣曲第一乐章和 A 大调奏鸣曲第一乐章比较起来,在曲式上比较展开,感情布局更为广阔。按照速度标记 Adagio,

一些八分音符必须拉得比前一乐章的Andante要慢一些。接Adagio乐章的Allegro，在形式和内容上同等重要。

第三乐章Larghetto，使人想起亨德尔的某些歌剧与大合唱中最富表情的咏叹调。一些八分音符拉得愈广阔，咏叹调听起来自然也就愈美妙动听。字母B后第5小节里我建议用上一个小小的accelerando(渐快)：



直到forte，然后返回到原来的速度，并保持这一速度直到这一乐章的结束。结尾的Allegro乐章在旋律和节奏上使人想起小步舞。要把它拉得生动和极富感情。

E大调奏鸣曲在形式上和前两首奏鸣曲相同，但是就其内容而论却与它们不同。E大调奏鸣曲里主调音乐风格占主要地位，作曲家几乎未用复调写作手法。这不仅不妨碍作者创造性才能的自然流露，相反，更加强了作品旋律的美妙动人。

第一乐章为Adagio。如果把它拉得符合音乐表情，一定会给听众深刻的印象。第二乐章Allegro非常富于力度变化和急速的节奏，还有一些极具特点的切分音。这是奏鸣曲中最具丰富内容的乐章之一。小提琴演奏者应特别注意，要让这一乐章泉涌般的生动活泼感和鲜明突出的节奏在自己的演奏中反映出来。

第三乐章Largo和其它奏鸣曲的中间慢乐章一样，是以非常优美如歌的Cantilena著名的。为了使听众领略它的旋律美，我在我自己编的这首奏鸣曲版本中加注一些反复记号。每一部分的第一遍低八度拉，反复时照作曲家所写的原谱拉。

终乐章Allegro节奏非常鲜明突出。它完满地结束了这一乐

章。字母 B 之后经过八小节，出现了旋律上的模进：



等等。

正确地拉好这一地方会大大加强音乐的对比。这一模进式的经过句自前面的 forte 出现后开始，音乐极其委婉；在表情上我宁可说是亲切柔和，四小节 piano 后，开始一个渐强 crescendo，导致字母 C 处的 forte。终乐章的其余部分也要根据这些标记来拉。

如果你要想使听众对莫扎特的音乐产生美好的印象，你就必须热爱莫扎特，满怀坚强的信念去演奏他的音乐。莫扎特的五首小提琴协奏曲作于 1775 年。这一创作时期的莫扎特正受到法国"加兰特"① 风格的影响。可是他善于用自己的天才使这些作品充满光彩。它们之中最完整和最美的是第四协奏曲(D 大调)，第五协奏曲(A 大调)和第六协奏曲(♭E 大调)；不能不提到的还有 G 大调第三协奏曲中美妙的 Adagio 乐章。

D 大调协奏曲里没有什么惊人的对比形象或导致紧张高潮的激烈的 stretti(速度加快)。音乐好像沐浴在金色柔和的阳光之中。只是偶尔在天边出现一小片浮云。协奏曲的特性，以及它的内容是欢欣愉悦的。应该说，是一种青春的热情。要知莫扎特写这部作品的时候才十八岁。幸福就是整个作品感情"音调"的基础，应把它拉得欢乐幸福。

第一乐章是 Allegro。管弦乐队呈示几个基本主题之后，独奏小提琴奏出正主题：

① 当时法国艺术上流行的一种妩媚纤细风格，在音乐上表现为旋律细腻优美，常用一些装饰音、回音和颤音。——译注



它清新、愉悦、充满生命的欢乐。第8小节的中间出现一个 dolce ma espressivo（亲切柔和而极富表情）的插段：



其后是一个上行音阶。音阶导致这一起首十分亲切委婉的乐句刚毅有力的结束。接着又出现另一小小的"歌唱"部份 tranquillo dolce（亲切宁静地）：



八小节过后它让位于一个有力的 A 大调乐句：



最后提到的两个主题动机其特性彼此截然不同。演奏者应部分借助色彩变化，部分用难以察觉的细微速度改变来加深、突出这一点。前一个主题要拉得柔和、宁静；第二个主题（A 大调）带有坚定的表情，自然要拉得稍稍生动活泼一点。

在紧接下来的音乐陈述里，首先出现一个我称之为"挑逗"的经过句；它的长度有两小节：



要取得“挑逗”效果，这一经过句要拉得沉着、抑制，微微加重每一个四分音符。

接下去是一小调乐句：



等等。

音乐略带忧伤色彩，但只经过三小节：



就出现了自然而然向 A 大调的转调。下一乐句必须用较快的速度来拉，使其具有激动的特点：



等等。

我建议保持 agitato（激动地）一直拉下去。

华彩乐段最好一开始用中等速度拉，保持“歌唱性”特点直到 F 大调插段 Allegro 部分（建立在正主题基础上）。演奏者要把它拉得热情有力，声音漂亮；而下面的 Allegro vivace（活泼快板）要拉得轻巧、自如，右手手腕放松，直到 forte（Moderato 之前）。然后坚决、自信而广阔地拉到华彩乐段结束。

第二乐章 Andante cantabile（如歌的行板）里，和大多数莫扎特作品的慢乐章一样，有着许多动人心弦的旋律。演奏者只有把旋律中的美渗入自己的演奏之中，才能达到音乐的丰富表情。虽然这一乐章标明 Andante，我建议用接近 Adagio 的速度来拉它；不要按$\frac{3}{4}$拍子、而按$\frac{6}{8}$拍子、以沉着镇定的风格拉奏。下一插段是本乐章最主要的段落之一：



华彩乐段应拉得非常广阔如歌，除了指明 leggiero(轻快地)和 accelerando(速度渐快)的一个经过句：



等等。

最后一小节前是 Andante—ritenuto(渐慢)，接着是一个休止或延长：



可惜作者并未标出。

最后一个乐章是一首迷人的回旋曲(Andante grazioso—雄伟壮丽的行板)。这一乐章的非常细腻的音乐中充满着丰富的表情。它是亲切、委婉、含蓄、妩媚的。八分音符开始要拉得短促，带休止：



最好把它们拉成这样：



Allegro, ma non troppo(快板，但不急不忙)要拉得轻巧柔和，充满生命欢乐。虽然 spiccato(断奏)奏法用轻轻的手腕动作奏出，但弓子仍然要握得十分有把握，以便小提琴演奏者能更好地控制他的动作。八小节的长度内，每一小节开头的八分音符：



应奏得比较短，为的是保持乐句妩媚动人的特点。然后开始 Allegro 反复。紧接其后的一个十六分音符经过句有详细的标记，要求演奏者完全准确地照着它去拉。Andante grazioso 也是如此。

再下去的音[illegible]



速度变得越来越快，spiccato 要奏得轻巧、自如。必要时可以在 Andante之前六小节处根据音乐的性质略略改变一下节拍。一直延长到乐章结束的ritenuto(渐慢)把结尾的Allegro,ma non tropop十分微妙的魅力和质朴表现得更为清晰。

A 大调协奏曲以管弦乐序奏开始。这一序奏与下面小提琴独奏的Adagio乐段没有直接联系。作曲家仿佛故意打断那愉快的、令人高兴的序奏，为的是赋予这一短短的、动人的乐段以一种严肃、沉思的情绪。因此，也就必须如此理解和演奏这段Adagio：非常平静、矜持。乐队小提琴声部的32分音符起伏进行极好地表现出了这一主要情绪。Adagio最后的颤音：



必须以细致的从渐强到渐弱的音响坚持到底。Allegro aperto，也就是开朗的快板，分句要清楚、广阔，演奏要非常有把握，要用节奏清晰的重音突出本乐章正主题热情有力、充满生命力的特点。第9小节（开始以后）有一突弱连带着声音渐强；在几小节中重复出现：



数字2之后第3小节的第一个八分音符应拉得短促，再下去第3小节的起首也是如此：



紧接下去的一个旋律乐句要拉得非常亲切，在速度上不加变化。从数字3起要拉得非常雅致、优美。要保持这一特点直到数字4。这里又出现一个极富表情的旋律：



从数字5开始出现新主题（espressivo）：



这一主题带有忧郁的色彩。要用比较宁静平稳的速度拉它。从数字6开始正主题再现。至于华彩乐段，每一个小提琴演奏者都有

权选择符合他个人演奏构思的奏法：华彩乐段的速度应该根据通常在协奏曲这一乐章中占主要地位的主题材料的特性而变化。

第二乐章 Adagio，就其丰富动人的旋律而言，属于莫扎特写作的最优秀的慢乐章之列。演奏者如善于以忠实和虔诚的心灵，从它那深邃的音乐内涵中揭示出深隐其间的美，那么他将会意外地发现它那无可估量的音乐意义，从而得到快乐。Adagio 乐章要用沉着镇定的方式来解释。一些八分音符要拉得很慢，否则的话，构成旋律基本音调的一些三十二分音符就会很急促，并将破坏旋律的表现性。

数字 2 处：



要拉得非常有力，而其后一小节要非常柔和。重复这一小节时仍用同一力度变化，然后在乐队 tutti(全奏)之前保持 forte。紧接着应密切注意一个从表情的观点看来十分重要的插段：这里标有充满激动不安情绪的 agitato，力度变化也比较频繁，速度较快：



Agitato(激动地)一直延续到 Tempo primo(恢复原速度)，后又恢复平静。从数字 4 开始响起了 Adagio 的最初主题。

华彩乐段里，两小节颤音之后：



出现一个可以称之为 scherzoso(幽默戏谑地)的插段：



它建立在Adagio 的一个主题动机之上，应该符合它的特性，用非常轻的spiccato来拉。

协奏曲的第三乐章Tempo di minuetto(小步舞速度)，实际上和 Tempo moderato 差不多。小步舞主题应奏得亲切感人(dolce)，声音柔和，完全准确地奏出所要求的力度变化。数字 6 之后出现的下面五小节：



有了明显清楚的调性转换。头四小节应拉得坚决有力，而 piano dolce 之后的几小节非常亲切委婉，好像戏谑挑逗似的。小步舞特点一直要保持到 a 小调 Allegro vivace（活泼的快板）($\frac{2}{4}$)。这是一种不仅在速度方面，而且在表情方面的真正 vivace(活泼地)。下面一个经过句：



重音要拉得特别清楚，但不要有损于音质。

由于乐队和小提琴独奏部分一再重复小步舞的主题，我认为可在分开演奏时作些删节；从数字 19 以后直到数字 20 第三个四分音符上小提琴进入，删去十六小节：



然后从数字22之前最后一个四分音符直到乐队 tutti forte 进入的第三个四分音符，取消八小节：



这样删节无损于原作。它只不过缩减了一些多余的反复，免使作品过于冗长①。

应该指出的是，《A 大调协奏曲》完整地公开演奏比较少。它的特点是构思朴实、简单，但内容却非常独特新颖；要求多种多样的管弦乐色彩，没有这点决不可能达到正确的演奏。

♭E大调协奏曲②管弦乐序奏的开始，还有它那极富特点的结尾两小节(数字1)指出作曲家所要求的第一乐章的速度是 Moderato，而不是 Allegro。小提琴独奏进入时，拉出一个轻柔的旋律乐句，这与正主题头两小节非常强有力的音乐形成对比，它肯定了 Moderato 速度是正确的。

从数字3开始，小提琴奏出亲切如歌的副主题：



---

① 奥厄的这一论断不能令人同意。

② ♭E大调第六协奏曲并非真正是莫扎特的作品。它发表在莫扎特死后，是出版者安德烈假冒他的名出版的。它使人相信好像是另一较早时期维也纳作品的"翻版"。但是这个版本和协奏曲手稿都没有保存下来。不过也不排除有这种可能：这一协奏曲利用了莫扎特手稿里的音乐材料。

然后又由乐队奏出，并作为小提琴独奏优美经过句的音乐基础。这一经过句的音乐发展愈来愈强烈，逐渐达到数字4处的forte。从数字5起出现一个新的、C大调雄伟主题，经过八小节则是一个小小的、性质较为温柔的插段：



以crescendo导致一个管弦乐间插段。

然后重又响起了正主题。这是稍加变形的正主题陈述，直到结束。必须提醒学生注意，在华彩乐段结束以前不要用力加强下面高音区的三个音：



第二乐章Un poco adagio为了使构成旋律基础的一些十六分音符和三十二分音符拉得比较缓慢如歌，($\frac{3}{4}$)应按$\frac{6}{8}$拍子数。开始：



用慢速度一弓拉出两个连符音并不特别困难。弓子触及琴弦非常轻，靠近琴码拉，运弓动作要这样分配：使其有可能在中弓处奏出crescendo(渐强)。数字2以前八小节开始出现这一作品中最美好的音乐插段之一：



不应把它拉得表情过于夸张。短短的华彩之后的结尾段，回复到乐章开始的抒情情绪。

最后一个乐章 Rondo(Allgretto)——回旋曲(快板)要拉得符合原标记的要求，运弓很轻，用中弓拉。这一乐章的结尾要求小提琴演奏者具备很好的两手技术。从数字 1 开始用广阔的 détaché(分弓)来拉，速度不变；而从数字 2 开始要拉得平静一点。前臂和手腕应保持灵活自如，使演奏者能发出符合这一歌唱性旋律特点的、柔和如歌的声音：



从数字 4 起要注意导向正主题的 diminuendo(渐弱)，它有极重要的意义。从数字 5 开始：



要拉得声音非常温柔；十六分音符经过句应拉得非常优美动听。从数字 10 处起，一些十六分音符要拉得音非常准和饱满有力。数字 11 之前四小节开始 diminuendo(和数字 4 处一样)，导致正主题出现。结尾四小节要拉得柔和优美。

第四章　贝多芬的《克莱采奏鸣曲》和两首《浪漫曲》

在转入详细探讨贝多芬的《克莱采奏鸣曲》之前，有必要谈谈某些涉及室内乐和演奏问题的一般见解①。为两件乐器——这里指的是为小提琴和钢琴——而写的奏鸣曲式作品中，两件乐器的重要意义没有太大差别。两者是绝对平等的，作曲家可以自己决定，在这一时刻或那一时刻赋予其中某一乐器承担主要声部的作用。

有经验的音乐家根据真正正确的音乐原则，将按自己的美学感受行事，那时决不会违背作曲家的意图，年轻而无经验的学生应该学会预见到这些意图，而主要的是养成一种习惯：即把作品本身和作品的正确演奏解释视为自己的主要目的。在并非艺术构思和音乐内容要求的地方，他不应该只是为了强调自己的支配作用而突出自己的声部。

室内乐是音乐艺术中的一个最高尚典雅的领域。它借助一些最质朴简单的手段达到某种艺术上的高度。诚然，这仅仅是指当这些手段被一个真正的艺术大师加以运用的时候。歌剧音乐和交响音乐本身具备非常容易吸引听众注意的一些长处。例如，歌剧

① 《克莱采奏鸣曲》是一首列入音乐会节目的小提琴与钢琴奏鸣曲，贝多芬的其它小提琴与钢琴奏鸣曲属于纯室内乐范围，不在本书探讨之列。

里除了纯音乐方面的表演(独唱与合唱)而外，吸引听众与观众的还有舞台布置(道具、服装)、脚本(歌剧艺术爱好者所感兴趣的文学故事和剧情发展)，最后还有现代管弦乐队的鲜明音响色彩。

如果我们把两样简单乐器——钢琴和提琴拿来和歌剧相比，要用一些质朴简单的表现手段来吸引听众的注意力，征服他们的心灵，演奏者所面临的任务是多么艰巨，他们得花费多么深入而繁重的劳动，应具备多么杰出的天才才行啊!

最初贝多芬曾有意将《克莱采奏鸣曲》作品47献给小提琴家布里奇托尔（G.Bridgetower，1780—1860)。他曾和后者第一次演奏了这首作品。但是1796年在维也纳结识了法国小提琴家克莱采（R.Kreutzer，1766—1831)后，伟大的作曲家改变了初衷，而将这首作品献给这位著名的技巧家。因此这首奏鸣曲冠以其名。

莫斯科音乐学院的奠基人和校长鲁宾什坦曾告诉我，为什么列夫·托尔斯泰把自己的著名中篇小说用上同一名称，他说："有一次托尔斯泰伯爵问我，依我看，小提琴与钢琴重奏作品中哪一首最宏伟?我立刻回答说：我认为贝多芬的奏鸣曲作品47号，即所谓的《克莱采奏鸣曲》最宏伟。很快托尔斯泰的这部引起文学界和音乐界极大兴趣的小说就以这个书名发表了。我记得鲁宾什坦开玩笑地说，他自认为是托尔斯泰这部小说的教父。

贝多芬的《克莱采奏鸣曲》第一乐章和G大调《浪漫曲》一样，是以小提琴独奏开始。这一独奏写来具有真正贝多芬式的广阔坦荡风格：



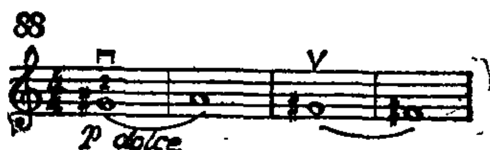
它具有极其突出的即兴性特点，同时带有某种隐秘性质。钢琴的

a小调重复四小节过后，两件乐器在主题陈述中融合在一起，音乐逐渐平静下来，以pianissimo延展开，最后导至Presto。

我已经说过，没有任何一个作曲家像贝多芬那样仔细地说明力度和色彩变化，这足以证明他是多么重视力度变化的准确表达。在这一十八小节长度的小序奏里，他竟然标上了十六个各种不同的力度变化！可是在主题的力度变化方面，除了绝对必要的指示如像poco ritenuto、ritenuto、a tempo、总的休止和每一部分开始的速度标记而外，这位天才作曲家较少作出详细准确的交待。Presto的音乐具有非常激动、热情迸发的特点，如像：



从字母B开始，几个和弦要用弓根拉，动作短促，同时又非常富于弹性，为的是避免发出某种难听的声音。字母C处是一个本身带有非常宁静特点的歌唱性主题：



它以不太流畅的音乐进行开始。在一个总的喘息之后，从字母D开始音乐又变成感情激动的。这种感情在经过十二小节字母E之后表现得特别明显：



打这儿起音乐甚至以更加激动的感情继续发展，直到反复记号：



从字母G起钢琴开始奏出展开部，同时小提琴只起着支撑声部的作用。



前述的副主题中，e pressivo—piano在这儿是适合的，在我的版本里则没有，如果以forte奏出，势必有损于声部进行的纯净。另一些力度变化记号标得很正确，必须严格地照着它去拉。

从字母K开始是暴风雨般激情的华彩乐段。它在pianissimo延长休止上结束，从而回复到起首的主题。音乐陈述里出现了同一主题动机，只不过和奏鸣曲 Allegro（快板）乐章里通常所见的那样，它以比较压缩的形式，但用不同的调性奏出。从字母S起是一些八分音符华彩音型：



衬以短短的钢琴和弦。这些和弦保持着forte和sforzando(加强)，经过subito forte-piano（突然由强变弱）、decrescendo、（渐弱）和pianissimo而导致迷人的转调，转入降A大调，然后不断地发展而达到暴风雨般的高潮。



此后热情稍减：



接着仿佛金色的阳光时隐时现地开始了Adagio插段。钢琴奏出这四小节，但用的是主调性。最后，按音乐有力而简洁地重复前面的八分音符华彩音型从而结束了这一乐章，不过，这次是提琴与钢琴轮番以快速而坚定的Tempo primo(按原速)奏出。

第二乐章—Andante con variazion(带变奏的行板)。钢琴奏出音调升高、带有朴实而深刻表情的旋律。小提琴重复它的前八小节。在某几句(小提琴声部的4—5小节)里，我们可以碰到一种典型的贝多芬演奏风格：



我坚持让学生照这样拉：crescendo之后突弱 piano。为了使色彩拉得十分完美，升g音之后需要略微抬高一点琴弓，然后，不破坏节奏地轻轻把它落到琴弦上。

第一变奏是钢琴主奏，乍一看上去小提琴好像是简单的伴奏。不过它的伴奏作用只是外表简单。我标明了拉三连音时的各种不同奏法，为的是指明détaché(分弓)…也就是非常轻盈的staccato volant(如飞断奏)。根据钢琴演奏者把自身的三连音弹得更富歌唱性抑或断断续续，小提琴可以采用我们注明的奏法中的任何一种。在这一变奏中，小提琴以伴奏乐器出现。因此小提琴演奏者应准确地伴随钢琴演奏者，好像与他同呼吸，而多多少少要表现出自己的演奏积极主动性。正是由于这个原因，这一变奏的小提琴部分并未标出什么力度记号。

第二变奏是小提琴主奏。这一变奏非常精致、典雅，从技术观点看来要求十分复杂。我通常用各种奏法来拉第一、第二重复部分，一开始是：



而在重复时用轻轻的staccato，借助绝对轻松自如的腕力：



等等。

第二遍要照着上面指出的方法拉。

f小调第三变奏的解释必须充满戏剧性，特别在4、5、6小节里：



在这个变奏结束时，重复出现的这一乐句有着重大的表情意义，因此整个变奏应按Tempo poco meno mosso(速度渐渐减慢)来拉。

第四变奏用光明愉悦的F大调写成。它带有一点莫扎特的音调。不过打字母E起，小提琴在E弦上奏出主题，紧接着是钢琴华彩，然后小提琴上重又出现了贝多芬的音调特点。一个长颤音过后自字母F开始，演奏者和听者都如释重负似地感到轻松自如了。再过几小节，在字母G之后，小提琴和钢琴上有一个颤音。我拉这首奏鸣曲时，总是把高音e上的颤音保持到钢琴家把#g音上的颤音弹完：



然后我们声音统一地按指示非常宁静地结束这一乐章。

终乐章Presto是欢快愉悦的，完全没有沉着、拘谨的性质，有着塔兰泰拉舞曲的速度；在奏鸣曲文献中这一乐章也许是唯一带有这种特性的。遗憾的是，这一乐章在音乐会舞台上通常被奏得速度过份快。虽则这种奔驰速度会使经过句有欠清楚明晰，音乐丧失鲜明和纯净，但它却能使外行人产生深刻印象。开始由小提琴奏正主题，八小节过后由钢琴接着弹奏它，小提琴则转而承担伴奏。这种由声部“替换”的轮番演奏一直继续到字母B，这里小提琴奏出挑逗戏谑性的第二主题：



要用弓尖、十分突出的martelé（顿弓）奏法以piano拉奏它。当钢琴接着弹奏这一主题时，小提琴则用精美的伴奏三连音“戏耍”它：



这些三连音应用staccato来拉，此外，多少还可以奏得委婉柔和些。

前面几小节保持*ff*过后，从字母D开始，出现突弱。终乐章的

后一部分和前一部分一样，仍为主调性。从字母H起出现了一个对重奏来说有某些困难的插段。这些困难特别产生在第8小节之后：



这时轮到钢琴主奏，而小提琴应非常灵活地从随主奏声部。从字母M起，重复最初在字母D之后采用过的那一力度变化，我们在前面已经提到过它的重要意义。

字母P之前有两个骤然出现的Adagio插段，它们为两个同等程度的突发Tempo primo所打断。这类速度变化是非常典型的贝多芬式的。Adagio就好像前面的暴风过后不由自主发出一声如释重负的喘息，因此应该用不加准备的动作来拉它，也就是不用ritenuto(延缓)；如果是在Tempo primo之前重复拉奏Adagio，那么就无须用准备它出现的accelerando(渐快)。我觉得只要这样富有艺术性地演奏这一插段，即可体现这位天才作曲家构思的真实音响。从字母P开始，直到结束这一乐章的三个和弦，音乐进行主要是暴风般激进快速的。

贝多芬写了两首小提琴与乐队《浪漫曲》(《Romance》)：G大调作品40号和F大调作品50号。乐曲的名称清楚表明了作曲家的构思意图：《Romance》是德文《Lied》(意指乐器伴奏的抒情歌曲)的法文同义语。这两首乐曲应该从头到尾用小提琴“唱”出来。

G大调浪漫曲一开始由小提琴独奏双音陈述正主题，不加乐队伴奏。作曲家指出的速度是Andante cantabile(如歌行板)。这里所有的双音Legato所构成的各种不同音程的连续进行，要在琴上如歌地奏出有很大的困难。它要求小提琴演奏者具备高度完善

的运弓技巧和异常灵活的左手手指。乐队重复小提琴的两句独奏之后，小提琴又奏出仿佛为副主题的第二主题：



e小调主题出现以前，《浪漫曲》的音乐应该像时而被宣叙性乐句打断的亲切对答，演奏起来要声音优美动人而毫无矫揉造作，要极富表情。下面即是这一主题：



等等。

它那刚劲有力的特点和前面的抒情性旋律形成强烈对比。要"极富特点地"演奏它，比正主题更快、更活跃。下面的十六分音符华彩音型：



不是平常的经过句，而是e小调主题变奏。这里要用非常沉着、含蓄和如歌的风格来演奏，但是每个十六分音符一弓，柔和而极富表情地强调奏出。Un poco più lento（稍微更慢些）插段之前（即它前面的四小节）有一个弱奏（piano）颤音上的非常美丽的转调。在下一小提琴插段之前乐队的紧张度加强了。



这一音乐上的"临界点"过后，音乐进行渐渐平静下来，声音

变得柔和了。结尾的和弦应遵照贝多芬的表情指示：a tempo 和 fortissimo奏出。

第二首《浪漫曲》就其形式和音乐内容而言，有许多地方与第一首相类似。正主题也是委诸小提琴来奏，不过这里是由乐队伴奏的。其后的乐队合奏(tutti)重复该主题。开始这首乐曲略带有静观瞑想的特点，但后来旋律(带有一些颤音的歌唱性经过句)逐渐发展，变得感情较为激动：



接下来在乐队与小提琴中间出现了一个对比性旋律"交替"。乐队坚毅、果断的音调与小提琴亲切委婉的歌唱形成对答。音响增大了，变得越来越明亮。小提琴独奏一个小小的华彩乐段之后出现了浪漫曲的正主题．然后音乐特点变了，变得较为激动，具有戏剧性色彩：



下面这一地方：



小提琴独奏逐渐准备正主题重现。十六分音半音音阶应以弱奏(piano) 开始，用均匀的 crescendo 奏出。独奏为突弱 (piano)打断：



等等

紧接其后是高潮：



高潮之后为小提琴dolce（温柔亲切地）。声音要越来越柔和。《浪漫曲》在亲切、柔和的F大调经过句上以ritenuto（突慢）结束。

第五章 帕格尼尼

柏辽兹高度评价帕格尼尼的创作天才，他断言："如果我要论述所有那些新的小提琴效果，巧妙的手法，宏伟的结构和在他之前尚未臻成熟的管弦乐组合配置法，那么我得写上整整一本书。他的旋律是广阔的、意大利式的，然而他的旋律较之他本国的歌剧作曲家的一些最优美的作品热烈、动人得多。他的和声始终是鲜明、朴实和非常宏亮的"①。帕格尼尼的《D大调第一小提琴协奏曲》也许超过他的《b小调第二小提琴协奏曲》(这是帕格尼尼迄今为止公开发表的仅有的两部协奏曲)②。《D大调第一协奏曲》有两个版本：卡尔·弗莱什编和维赫尔米编。弗莱什遵照作品的原有篇幅，保留所有三个乐章：Allegro maestoso, Adagio espressivo和Rondo。它里面只在小提琴部分加了少许改动，根据现代要求加添了华彩乐段。维赫尔米版本是这部协奏曲的缩编本，它里面只用了最令人感兴趣的第一乐章。维赫尔米大大改动了作者的原作，也改动了乐队部分，丰富了它的和声基础，写下了自己的华彩乐段。由于这个版本更富现代音响，在音乐会实践中被人们广泛采用。我们就来研究它。

《D大调第一小提琴协奏曲》第一乐章根据上一世纪初的浪漫

① 柏辽兹：《论文选集》，莫斯科1956版，第320—321页。

② 1954年在意大利还出版了帕格尼尼的《d小调第四协奏曲》。

曲风格而创作，以优美的主题而出名。演奏这一乐章要求的东西比现代技术更多。并且小提琴演奏者应具备极大的技术潜在力，以便应付公开演奏这首作品时由于激动的结果可能发生的任何预料不到的意外事件。从教学的观点来看这一乐章有着非常宝贵的价值。

第一乐章—Allegro maestoso(庄严快板)。正主题庄严宏伟。要把它拉得符合应有的风格特点，必须用广阔的运弓拉奏两个四分音符中的每一个音，同时用力突出它们。可惜的是这一点常常被一些小提琴演奏者歪曲了。下面一个乐句：



应该拉得亲切如歌。

三度音经过句：



我建议第一遍用forte, détaché拉，重复时用piano, spiccato；而不要照两处所标明的mezzo forte拉。

第二主题：



第二主题和前面的快速技巧性音阶，及其后的三度音经过句是一个美妙动人的形象对比。管弦乐tutti(全奏)之后的小提琴独奏：



不是别的，而是一个独特的器乐宣叙调。可以把它拉得很自由，不受下一经过句的制约：



拉这一经过句不要照标明的forte，而用 mezzo piano、staccato，这样它的声音就会好得多。下面如像半音经过句的一些三连音：



必须用(卡尔·弗莱什版本所标出的) détaché、forte 来拉。这将会使声音极富歌唱性。上述经过句为下一B大调插段中断之后重新反复：



D大调三度音经过句要准确地按照援引的力度变化记号拉：用D弦和G弦奏出，第一遍为 pianissimo，第二遍为 mezzo forte。华彩乐段要以光彩夺目的风格十分自如地奏出，同时要有敏

锐的直觉和丰富的幻想力。演奏解释华彩乐段还必须从内容的崇高特点出发。它应该慢慢开始，至于其中的一些经过句，也不应急急忙忙拉过（特别是华彩乐段结束时的八度音阶）。

帕格尼尼的《b 小调第二协奏曲》的终乐章——即著名的回旋曲《钟》（《La Clochette》）——经克莱斯勒改编为小提琴与钢琴重奏曲，成为音乐会上非常流行的节目。在它的个别插段里作曲家模仿钟声，使得这一终乐章富有非凡音响效果，这一效果想必使当时的听众大为吃惊，终乐章也就因此而得名。不过无论是回旋曲的正主题，还是其它比较次要的主题动机，到下一插段开始以前都不能使人想到钟声：



整个说来，《La Clochette》（对那些宁可用意大利名称《La Campanella》的人来说）无论在音乐方面、抑或从小提琴技巧运用的角度来看，是一首不太使人感兴趣的乐曲①。这首作品并不太难，大部分中等水平的小提琴演奏者都能拉②。其实这首作品之所以引人注目是由曲名而来，也许还有由作者亲自演奏给予听众深刻的印象之故。李斯特听了帕格尼尼演奏这首乐曲，深为震惊和感动，从而把它改编成钢琴曲。这首改编作品乃最富天才和演奏效果的钢琴曲之一。它无庸争辩地超过了小提琴原作，而原作也许是由于李斯特的改编才得以广为流行。

《La Campanella》直接从小提琴独奏开始。它的精美主题（Allegretto grazioso—优雅的小快板）必须要用轻柔、短促的断弓

---

① 不能同意本书作者的这一论断。

② 《Campanella》形式独特，乃是小提琴技巧性乐曲中最难的作品之一。

奏法，即法国人所说的 piqué(尖刺)奏法来拉，好像半断奏。主题的后半部分为 Meno mosso(稍慢)：



模仿钟声的经过句里应将 saltato(跳弓)换成staccato（断弓）奏法。第一个 tutti(全奏)之后出现一个十分吸引人的主题动机：



其后安排了一极富技巧性特点的经过句。下一插段：



导向正主题和结尾。

评价作曲家帕格尼尼不应根据他的协奏曲和那些使浪漫主义时期的听众震惊并着迷的炫技性乐曲。作为一部真正宏伟巨著——《24 首随想曲》① 小提琴独奏曲集作品 1 号的作者，他才应该受到人们高度评价。这部曲集乃是这位天才艺术家对小提琴节目所作的杰出艺术贡献。

并非所有的《随想曲》都同等重要，不过其中大部分都有很大的音乐价值。到今天为止，任何一个努力攀登演奏技巧高峰的音乐家都不能不好好研究它。许多随想曲的音乐内容十分丰富，以致使舒曼、李斯特和勃拉姆斯这样一些大师都把它们改编为钢琴

① 随想曲——意文为capriccio(表面字义为——顽皮，任性的要求)苏联版本中帕格尼尼的这一作品名称通常用的是法文 caprice。

曲。克莱斯勒、纳谢①及其他小提琴家为某些随想曲写了钢琴伴奏，从而使它们有可能在音乐会中演奏。

a小调第24首随想曲就其内容材料的多种多样和它给学生提出的技术要求而言是最为丰富的一首。除了少数经过句而外，二十四段变奏中每一段实际上都包括了一部分专门的小提琴技术。在编辑整理这些变奏时我只加进少许改动，标出了与其中每一变奏特点相符的速度。仅只在最后一段变奏里有必要作出比较重大的改动。结尾部(coda)扩大了，这样使得这首作品在音乐方面更加完整。

大家知道，帕格尼尼有着细而很长的手指②。他的作品证明了这一点。因此，手小和手指长度一般的学生往往克服不了他的随想曲中的某些困难。在帕格尼尼作品中遇到的另一个大张指例子就是根据罗西尼的歌剧《摩西》中咏叹调主题而写的著名独弦《辉煌变奏曲》(《Bravura Variations》)。

许多年以前我第一次听到这首乐曲的演奏，那是帕格尼尼的唯一杰出学生卡米洛·希伏里(C.Sivori，1815—1894)拉的。我和希伏里结识以后，看见他那指短的小手，感到十分惊奇，问道："您是用什么方法如此完美出色地演奏大跳进和大张指的?"希伏里非常亲切友好地给我揭示他自己的秘密（谈话在他的寓所举行)，他从自己的双琴匣中取出一把小尺寸小提琴，据他告诉我，这是一把阿玛蒂琴。琴上的琴码中部只张了一根细G弦。希伏里

① 纳谢(T.Nachez，1859—1930)，匈牙利小提琴家。约阿希姆和列昂纳德的学生。——译注

② 帕格尼尼的手并不很大，但他用练习扩大了手指的张度。如果说他没有天赋的长手指，那他未必能将左手拇指置于琴颈中心线，不用移动它就能拉前三个把位内的音。

对我说，这把琴不仅能减少这首技巧性作品的一多半困难，而且没有这把琴他完全拉不了这首作品。

大部分帕格尼尼的其它作品，如著名的《女妖》(《Le Streghe》)和《Di tanti palpiti》变奏曲这类纯技巧性乐曲，都没有他的《随想曲》所具备的那种宝贵音乐价值。不过帕格尼尼也有如像《无穷动》(《Perpetuum mobile》)这样的作品，它为学习 spiccato (跳弓)奏法提供了很好的材料。如果把《无穷动》演奏得完美无瑕，那它将是一首非常富于效果的音乐会节目。

第六章 路德维格·斯波尔

斯波尔的《第八小提琴协奏曲》作品 47 号（歌唱场景）写于1816年。这位杰出的德国小提琴家和作曲家是这种独特形式协奏曲的第一位创作者。这部协奏曲和斯波尔的其它富有浪漫主义精神的作品一样，引起人们极大的兴趣，特别是在意大利。虽然那时候帕格尼尼以其无与伦比的辉煌技巧和非凡的幻想抒情性的音乐震撼整个欧洲，斯波尔继帕格尼尼之后确立了他的小提琴巨匠的光荣地位。

在某种程度上说，斯波尔的第八协奏曲是一部创新作品，因为在这部作品里面技术不是作为自我目的，而是当做体现艺术构思的手段来加以研究的。对斯波尔来说，音乐起着头等重要的作用，其余的只具有次要的意义。

在未转入详细探讨这部作品之前，我一定要求学生记住，以歌唱场景形式写作的协奏曲，要求小提琴演奏者无论在演奏各个旋律插段抑或一些技术经过句时，具有非常广阔和饱满的声音，异常开阔的手指张力，精细周到的换把以及灵活流畅的运弓。

协奏曲以一段小小的管弦乐序奏开始，然后小提琴进入。小提琴独奏用戏剧性宣叙调形式写成。斯波尔按照十九世纪声乐艺术中占统治地位的意大利歌剧风格，以及当时流行的音乐会咏叹调，也许还有他的《意大利印象》(1816年斯波尔作了他的第一次

意大利旅行)来写这段独奏。要详细说明白这种宣叙调应该怎么拉是很难的。首先音乐家应明确理解"宣叙调"这一术语的意义。然后他应该掌握高度的风格感，从而找到为他的音乐演奏所必需的那种音乐和戏剧表情实质。

宣叙调是一种接近歌唱朗诵的声乐。早在瓦格纳以前，一个小提琴演奏者竭力要想学会戏剧性宣叙调的分句法是能办到的，那就是多听著名的歌剧演唱家的表演。但是如今时代不同了。现代歌剧里旋律材料主要由乐队陈述。在歌唱者需要作出非人力所能达到的努力才能冲破器乐音响时，旋律借助各式各样的作曲手段和配器手法即可得到复杂的处理。如果不是parlando(说活)式的宣叙调，或者不是热情或惊恐情绪的本能表现，早年演唱的那种风格的"宣叙调"已不再采用了。

那年冬季我曾向在彼得堡马林斯基剧院演唱了几个月的一些著名意大利歌剧演员学会很多东西。我还从一些著名的德国音乐会歌唱家、演员，如像古老意大利bel canto(美声唱法)曲目演唱家斯托克豪森(J·Stockhousen，1826—1906)那里获益不少。现代青年小提琴家只要听听一些小提琴艺术大师或最杰出的室内乐歌唱家、古典歌曲节目演唱者的表演，就能学会音乐宣叙的表达，因为如上所述，宣叙调乃是用音乐表现的朗诵艺术。

我想确定一条演奏斯波尔这一协奏曲时学生应遵守的总的规则。乐句要用庄重的风格来拉，不加音色变化，不包括花腔(coloratura)的乐句(也就是小提琴经过句)。每一个休止符和延音符要尽可能拉足。无论是善于用长呼吸歌唱的声乐家，还是用琴弓奏出拖长琴音的小提琴家，他们都应为此掌握一定的技巧。还要补充一点，"装饰音"应该拉得非常平静、沉着、不急不忙。

斯波尔用非常近似宣叙调特点而有趣的小提琴经过句来代替

歌唱华彩乐句。“咏叹调”本身从字母F开始。在这里学生如果不按三个四分音符来数拍子，而是把每个四分音符分为两个八分音符，并且是很慢的八分音符，那么他就会拉得很好(顺便说说，这是为了避免拉一些六连音和三十二分音符时急急忙忙)。

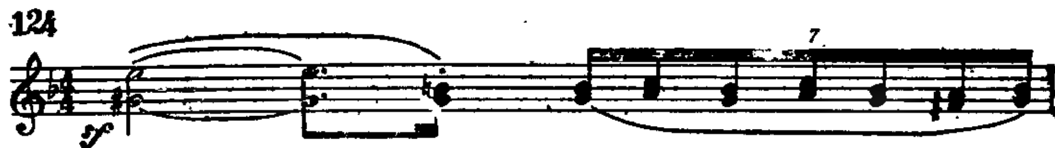
从字母J开始，乐队全奏必须用稍稍欢快一点的速度。虽然在作者的总谱里并未标明速度变化，但从原作本身（$\frac{2}{4}$拍小节里的三连音，“咏叹调”中的调性对比和字母M后的$\frac{3}{4}$拍“咏叹调”重复)反映出这一需要。

从字母K开始小提琴奏出充满热情的主题：



应该有力地突出它，但不要加快音乐。指示标记是非常重要的。它将帮助小提琴演奏者避免演奏“咏叹调”时表情单调。以稍加改变的方式来重复的那段“咏叹调”仍然要用与前面完全相同的慢速来演奏。

打字母O开始为Andante。它的特点已由记号“宣叙调”标明。演奏Andante要用宣叙朗诵的风格，至于一些经过句则必须把它们拉得从容不迫，清清楚楚。双颤音应该拉得力度同样均匀：



接下去的Allegro moderato重又把我们带进小提琴技术领域。这一非常热情有力的主题是典型的斯波尔经过句，其中采用了各种弓法技术，而左手则是一些短颤音。要保持旋律音流的连绵不断，我建议用下面的办法拉这一经过句：



等等。

也就是如上所示，重音不放在颤音本身，而放在其后一个音上。这一规律也适用于弱奏反复时，但旋律和旋律重音应奏得极弱的地方除外。

打字母R前六小节开始的十度音阶，要求换弦时带有轻轻的腕部动作。从字母S开始响起如歌的"间奏"("Intermezzo")。它把上面提到的Allegro moderato和下一段音乐材料分割开来。下段音乐材料在形式上稍有改变。"间奏"的速度要稍微平静缓慢一点：



从而使其带有明显的抒情性质。字母U处重又出现了Allegro moderato。字母U和W之后的经过句要拉得和前面(字母G)类似的插段一模一样。

华彩乐段写得很出色。它无论在音乐或是技术方面都是非常有趣的。华彩乐段以弱奏非常慢的速度开始，然后逐渐增强音量和扩大运弓。随着crescendo加快速度(直到十度经过句)：



等等。

声音要拉得非常饱满如歌。结尾的一个十度后面我建议加上

一个小小的fermata(延长)休止，而下一六度经过句则尽可能拉得宁静一些。华彩乐段以一些三度音音阶结束。在技术上它是这首协奏曲最难的一个段落。

宏伟、优美、充满"歌唱"的诚挚亲切感，这就是演奏解释整首作品所应遵循的原则；而经同时代人证明，斯波尔本人演奏所具有的那种"广阔"、略带朦胧、宏大而同时又是"晶莹剔透"的琴音，将是每一个学生应该力求达到的理想。

《歌唱场景》小提琴协奏曲作品47，乃是斯波尔的创作珍品。依我看来，他的其它协奏曲(他总共写了十七部协奏曲)中值得研究学习的有：《d小调第二协奏曲》，《e小调第七协奏曲》，特别是《d小调第九协奏曲》。

第七章 亨利·维约当

虽然总的说来维约当在发展小提琴音乐、特别是音乐会曲目方面的活动有着重要意义，但他在后一方面所建立的功绩至今尚未得到充分肯定。当然，维约当的许多乐曲，包括他的七部协奏曲，是为了表现小提琴演奏家的技巧而创作的，不过就其音乐价值而言，这些作品与当时创作的大部分类似的小提琴作品相比毕竟高出许多。正像瓦西列夫斯基正确指出的："维约当在他的音乐会乐曲总谱里，努力提高当时普遍存在的管弦乐伴奏的低水平，使其具有以创造性主题发展为根据的、喜人的音乐形式"①。

当维约当创作他的《E大调第一小提琴协奏曲》作品10号时，近几十年来普遍流行的那种倾慕绝对音乐（贝多芬、门德尔松、以及后来勃拉姆斯式的）潮流当时在欧洲仅在高级音乐界可以看到。巴黎正处在梅耶贝尔的歌剧《新教徒》和《先知》上演所引起的惊人印象之中，他的这两部歌剧震撼了整个文艺界。年轻的维约当不可避免地要受梅耶贝尔歌剧风格的影响。他给自己的作品配器时，运用了富丽堂皇的梅耶贝尔配器手法，采用了小号、短号、大号、定音鼓、钹。这在当时独奏器乐协奏曲的管弦乐伴奏部分来说是未曾听到过的，特别是在音乐方面极端保守的城

① 奥厄摘自：W.I.瓦西列夫斯基：《小提琴及其大师们》，1910年莱比锡第5版（经重大修改与增补），第294页。

市——巴黎。海顿、莫扎特、贝多芬的作品在巴黎的音乐会舞台上很少演奏，有时只能听到凯鲁比尼的作品。音乐会器乐节目通常由一些技巧家创作的小乐曲组成。

年轻的维约当以他那真正富有交响性的协奏曲作品10号进入了这一领域。维尼亚夫斯基告诉我，维约当初次在巴黎音乐院大厅演奏这一协奏曲时，乐队奏完富丽堂皇的序奏（序奏在独奏进入之前的总休止结束）后，听众和乐队音乐家向维约当热烈欢呼。这是对作曲家维约当的无上褒奖！后来，他认为这是对他整个一生技巧演奏家事业的最高奖励，因而对这一热情奔放的手法十分满意。

现在我们来研究协奏曲本身。第一协奏曲第一乐章开始时的几个二十四分符要拉得 forte，energico（强而有力）。同时应记住一些重音：



特别是由上弓来拉的重音！

整个小提琴独奏部分要用广阔的呼吸来拉，旋律开始（第9小节）时为 piano：



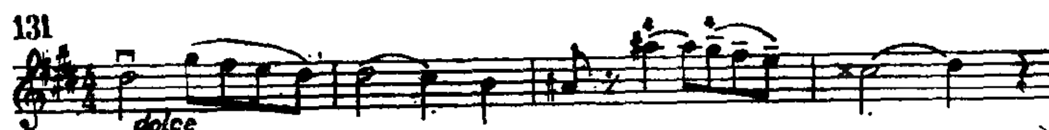
带有深深的亲切感；至于字母D处的三连音经过句，作曲家本人和维尼亚夫斯基总是用弓子的上部分 martelé（顿弓奏法）来拉它。这比用弓根来奏这一经过句所发出来的声音要美得多，用弓根永远存在加重乐音的危险。字母E处同一经过句以低半个音 piano

重复：



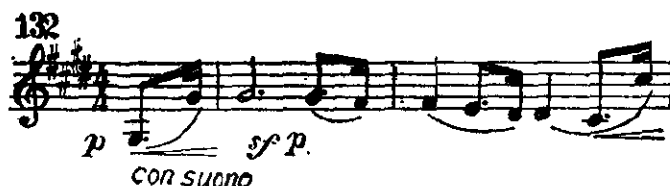
这里相反要用中弓 spiccato 来拉。

B 大调主题(字母E 后十一小节)要拉得非常 如歌、宁静而朴实：



字母 F 处为其高潮。如果学生具备很好 的 快 速 staccato 技巧，打 più presto(更急速)起我建议首先练练 Legato (连奏) 音阶。他的左手技巧达到完善以后，即可试试用上弓或下弓来奏这一 staccato 经过句。这一地方用弓子的上部分奏一些高音比用弓子的中部或弓根来奏它所发出的声音要美好。

宏大的管弦乐 tutti 之后头八小节应用宣叙调似的自由 宣 叙风格来拉：



拉下一经过句：



等等

不要用太大力量压弓。管弦乐 tutti fortissimo 里，从字母 M后八小节到华彩乐段前四小节可以删去。

华彩乐段应拉得非常自由、无拘无束；因此所有的 staccato 音阶（只要可能）都应用下弓来拉。一个短短的 Adagio 旋律作为向精巧的终乐章 Rondo 的过渡。这一短小的 Adagio 迫使我们一定要用很慢的速度来拉。要按八个十六分音符来数拍子。一些三十二分音符和六十四分音符要拉得平静、不急不忙。

第三乐章 Rondo—Allegretto，可以用只有具备快速而均匀的staccato技巧的小提琴家应有的气质来拉。正是这样的staccato 才符合音乐的精美特性。短短的管弦乐序奏以后独奏进入：



这个重复十一次的 b 音音响乃是终乐章的特点。要用强大的声音(f)开始，接着 diminuendo 并加上 ritenuto。Rondo 主题开始前要拉得节奏准确，用 piano 色彩。每一个用弓根拉出的音都要声音连绵不断、短促而有把握。

速度以学生能奏出staccato、而又尽可能的快速为原则。但也不应采用过于快的速度。准确而严格肯定的节奏、staccato 的均匀使这一乐章具有惊人的魅力。

这部协奏曲很长，即使只拉后两个乐章我都要说它太长。回旋曲乐章可作如下删节：从 più presto 前面一小节（小提琴分谱第 19 页）：



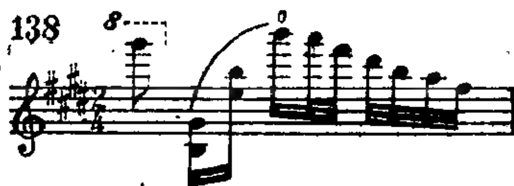
到字母 K 前一小节：



经过句要拉得尽可能的 pianissimo，轻快。乐队 tutti 之后有一间奏，应在 G 弦上把它"唱出"。虽然作者并未标明相应的指示记号，这一插段必须用比较平静的速度来拉。从字母 L 起标明poco animato(速度渐快)：



它(在字母 M 处) 回复到回旋曲乐章开始的速度。自第 15 小节结束、字母 N 之后接下去：



可以像前面指出的那样删掉，这一回可删到字母 P 前 1 小节：



以后的一些经过句要非常轻快地一直拉到结束。

在维约当的另一宏伟作品——《d 小调第四协奏曲》作品 31号中，他试图扩大协奏曲形式。在通常的三个乐章基础上他又加添

了一个乐章——Scherzo（谐谑曲）。这是一个色彩绚烂、节奏独特、极为有趣的乐章。可惜在公开演奏这一协奏曲时这个乐章大多被略去。恐怕四个乐章让听众听起来似乎太长，青年演奏家在拉完第二（慢）乐章以后径直拉最后一个乐章。无庸争辩，终乐章的一些个别插段非常富于效果，不过我个人宁可拉 Scherzo 乐章。

在这首协奏曲的第一乐章里，戏剧性沉思的管弦乐引子奏完以后，小提琴上有一宣叙调。用宣叙风格演奏的乐曲特性决定了它的演奏解释问题，这也应该是我们探讨的主要问题。一个善于凭借内在注意力取得被研究作品的构思概念并用音乐语言来表现它的音乐家，才可能有把握地把它的美给听众揭示出来。在这一宣叙调中特别重要的是使第三个八度的头一个 d 音保留得尽可能长一些，这样声音一定很美，应给人一种仿佛运弓没有尽头的感觉。其后的和弦必须用广阔的呼吸来拉。只是在 appassionato（热情地）插段里：



速度开始变得比较活泼欢快。

华彩乐段构思气魄十分宏伟。它充满了积极热情的音乐进行。头几个和弦要拉得广阔、缓慢，但紧接其后的一些八分音符最好拉得短促而带停顿，末尾的琶音经过句和音阶型模进可以用十分快的速度来拉，不过要保持声音的鲜明和清楚。

在 Andante religioso（行板，虔诚地）乐章里几小节管弦乐序奏马上使人对这一乐章音乐的特点和构思有一概念。作曲家巧妙地运用竖琴，使它进入时带有差不多是迷人的声音效果。小提

琴独奏进入：



非常富于诗意。它的声音应该是宛如仙乐飘渺。这一乐章要用极端虔诚和内心极大自信的精神来演奏解释。但是其中毕竟也有那种戏剧性的插段，例如：

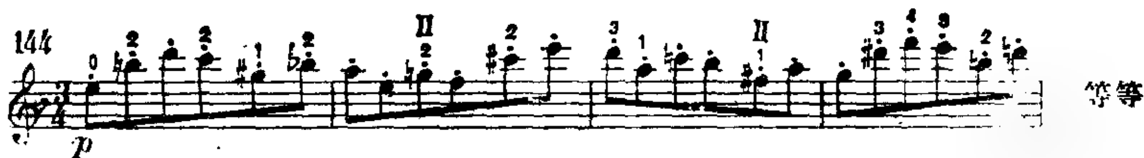


这一插段一直延续到竖琴进入乐队：



演奏下一插段应该从容不迫，非常清楚。它要求小提琴演奏者拉出的声音美丽、柔和、动人。

协奏曲的第三乐章——Scherzo(vivace)——充满"如飞幻想"和惊人的魅力。如果用弓子的上半部分来拉它，声音会更美好。至于速度之快，可根据小提琴演奏者的技巧能力而定，亦即他采用的快速要能声音清楚而完美地拉出下面最难的经过句：



(它总共长达十二小节)。拉这一经过句要用绝对均匀、轻柔的

staccato。

以极快的速度拉带颤音的半音音阶几乎是不可能的。在我所编的版本里，我采用下列办法来表现它：



等等。

三声中部旋律(Meno mosso)是一个典型的"狩猎"主题。小提琴独奏模仿狩猎号角的声音，其后管弦乐中出现了单簧管，再下去"狩猎"主题动机由管弦乐陈述，接着一个阔展的stringendo(渐快)和 crescendo 导至 scherzo。

终乐章(Allegro) 由一个大的管弦乐引子开始。它的正主题带有鲜明的、坚定有力的特点：



等等。

这一主题要用弓尖 martelé (顿弓奏法)，直拉到 a tempo 插段：



和弦可用弓子的下半部分拉。紧接这些和弦之后的十六分音符经过句 (leggierissimo——极轻快地) 应该拉得符合指定的特性。乐队 tutti 之后第二主题出现：



我建议在总谱上标明 piano 的地方要拉得宁静而带亲切柔和的感情，在标示 appassionato（热情地）的地方要拉得非常富于表情。从字母 Q 处开始重复第一主题(和乐章开头一样)。从字母 S 起是一些减七和弦构成的模进式经过句陈述。如果学生发现接下去的和弦经过句声音不够美，或许大部分不够美，那他可以用我编的版本，其中这些经过句作了改动。否则完全可以从起首的前一小节把它略去：



直到字母 T 前四小节：



等等

依我看来，维约当的协奏曲中还有一首极其值得人注意的，每一个演奏家和高年级学生都应该知道它。这就是《a 小调第五协奏曲》作品第 37。我一直想听到一位大艺术家在乐队伴奏下演奏这部作品，但我的这一愿望未能实现。我自己许多年以前在荷兰曾在当地一些交响乐团伴奏下演奏过这部协奏曲，对当时的印象，不论是我自己的，还是听众的反映，我都一点也记不得了。

最近一些年来，这部作品事实上已被遗忘了。如果有哪个比较大胆的青年小提琴家公开演奏它的话，那么评论家一定会不由

得鼓噪起来，他们会说“空洞”呀，“表面”呀，只是为了供小提琴家炫耀技巧而作，音乐艺术水平不高呀等等，等等，不一而足。

青年演员自然会在这种干预下退却，而在下次自己的Violin-abend（小提琴独奏音乐会）上拉巴赫的《E大调协奏曲》或维瓦尔第的《a小调协奏曲》。这两部协奏曲就其音乐内容而言无疑要比维约当的第五协奏曲深刻，特别是维瓦尔第的协奏曲。

会不会出现这种情况：听众宁愿听维约当的作品，因为这部作品里毕竟有着不少优美的小提琴音乐篇章——让我们拭目以待。我相信，如果这部协奏曲拉得符合作曲家的构思，它一定会给听众深刻印象。因为这不是一部外表辉煌的作品，而是一部用以展示音乐会独奏乐器——小提琴的许多优美性能的作品。同时它还有一个优点：形式非常精练集中，由两个不间断的乐章组成，其间由技巧辉煌的华彩乐段联结，加上一个短短的结尾部。

第一乐章——Allegro non troppo。小提琴独奏是一个宣叙风格的小引子。一开始和其后的一些经过句最好用绝对宁静缓慢的速度。不过有些片断根据作曲家的指示转为比较活泼。数字4处出现旋律主题动机，接着是音阶型的经过句导至一个插段（数字5）：



此乃主题陈述的延续。

数字7处响起第二(副)主题：



根据旋律构思和发展，这一主题可算是这部协奏曲的最好插段。它由乐队重复，同时小提琴独奏典型维约当式的分解和弦以及 détaché 经过句使它更具魅力。

从数字 12 到 14 遇到一个早在数字 7 处出现的旋律主题动机的逆转与发展。拉下一 martelé（顿弓）插段要求小提琴演奏者的右手具备极大的耐力：



作曲家写的两个华彩乐段中，我宁可拉第二个。这并不是说不必拉第一个，决不。其中每段都与整个作品组成统一和谐的整体。至于华彩乐段的演奏解释，在这方面并不存在什么（与拉宣叙调一样的）硬性规定。风格感觉、良好的审美力和音乐阅历乃是为演奏者指明正确道路的因素。

第二乐章——Adagio 要用很慢的速度来拉，按八分音符数拍子。在这个乐章里，作曲家采用了一首比利时民歌的旋律。我认为这是民歌《Où peut-on être mieux que dans sa patrie》① 的旋律：



它从数字 17 开始出现，逐渐发展，用大大加快（stretto）的速度在数字 20 处达到高潮点。紧接其后就是 Allegro con fuoco（热情的快速）及结尾。

① 奥厄的这一论断不确切。维约当在这一乐章里借用的是格列特里（比利时作曲家——译注）的歌剧《露希尔》中一首四重唱序奏的主题。

除了我们研究的三部维约当的协奏曲而外，还有另外两部也值得我们注意：那就是《f 小调第二协奏曲》，它那技术上的效用是无庸争辩的；还有《A 大调第三协奏曲》。后者在音乐方面较少使人感兴趣。不过它的 Adagio 乐章对训练乐音，以及最后一个乐章对完善 staccato 奏法仍旧是非常有益的。

在维约当的另一些作品中，应该提到的还有《叙事曲和波洛涅兹》、《热情幻想曲》、《幻想随想曲》、《Rêverie》(《沉思》)，这是一些对训练琴音来说非常有价值的小乐曲；还有一首精美的《小回旋曲》。上面提到的每一首都可作为非常有益的教材。

第八章　亨利·维尼亚夫斯基

维尼亚夫斯基的作品都是用辉煌技巧性风格写成的。他的两首协奏曲、《传奇》、波洛涅兹和玛祖卡属于小提琴节目中最流行的乐曲。《升f小调第一协奏曲》作品 14，系作曲家年轻时的作品（那时维尼亚夫斯基才十八岁），虽然按传统曲式写成，但却已使人感觉得到它出自一位大师的手笔。

第一乐章的英勇豪迈主题说明，这部作品为一个力图以协奏曲体裁说出新的语言、展示其有辉煌的，可以说是非凡的技巧才能的艺术家所写。

歌唱性的副主题，旋律起伏广阔，再加上感人的音调，愈益给人极富效果的印象：



根据三声部和弦Legato快速变换而写的下一极富技巧特点的插段是非常难的：



这些和弦为通过两根弦的跳进经过句所打断。这要求提琴演奏者

的左手落指非常准确，右手腕部非常灵活。

华彩乐段虽然有许多staccato和spiccato经过句，但它是用伤感的风格构思写成的，因此也应该这样去演奏它。作曲家对华彩乐段以及整个协奏曲演奏方式所作的详尽指示可以防止对这部作品的构思作任何不正确的解释，当然，学生只有仔细按着这些表情记号去拉才能做到。

第二乐章——《Preghiera》(Larghetto)——无须多加说明。这是一个短小和构思简单的乐章。它首先要求演奏者亲切热情，具有漂亮的音色。

终乐章回旋曲(Allegro giocoso)的主题是训练刻点节奏短顿弓奏法(martelé)的极好材料。拉这一主题时应用腕部动作，不过要取得比较强大的声音也可以用前臂和手腕的联合动作。根据所发出的音质，学生可以判断前臂用力应到什么程度，同时不要损及运弓的音质美。Maggiore(大调)插段里出现了第二主题：



要把它拉得温柔而富有表情。然后这一主题又以低八度在G弦上重复。在接下去的管弦乐陈述中这一主题在小提琴声部作了精致的变奏发展。下面的结尾部：



且不说它的旋律内容，其本身就是一个很好的短促快速分弓练习，它可以用中弓或弓尖来拉。要把ben ritmico(节奏平稳)记号拉

出来，这种分弓奏法非常重要，必须准确突出每一个三连音的重音。

也许升f小调已不符合现代的音乐理想。然而，作为帕格尼尼和厄恩斯特去世之后小提琴艺术中富有时代特点的一部珍贵作品，它是值得人们注意的。

《d小调第二协奏曲》作品22属于维尼亚夫斯基比较晚期的作品。我觉得它是在古诺、圣-桑斯，也许还有拉罗的影响下写成①。如果按照它的正主题、曲式和配器手法(配器趣味高超，出自大师手笔)来判断，这部协奏曲证明作曲家不单单是力图写下一部技巧性的小提琴作品，而且是要创作一部饶有兴味的音乐作品。所有现代最伟大的小提琴家都竞相演奏，使这部协奏曲获得极大的成功。这种成就只有圣-桑斯的《a小调第三协奏曲》和拉罗的《西班牙交响曲》可以与之媲美。我这样比当然把贝多芬、门德尔松和勃拉姆斯三首高级小提琴协奏曲除外。维尼亚夫斯基的《d小调协奏曲》至今听起来仍然十分新鲜，简直就和五十年前作者本人第一次演奏时一样感染人。

第一乐章是抒情的，虽然作曲家也想用它来体现某种庄严宏伟的内容。作者以深邃真挚的感情表达了自身的感受，不怕表现最细腻的内心活动。开始的速度标明Allegro moderato，虽然维尼亚夫斯基本人拉这一乐章要平静得多——比Moderato快，而不是Allegro。这种速度不论是按主题材料的特点还是表情记号dolce, ma sotto voce(亲切地、但声音抑低)来看，都比较正确。

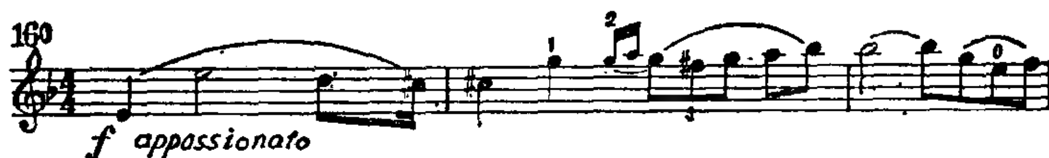
---

① 奥厄的这一论断也许只有部分正确，即指受到古诺的歌剧《浮士德》的影响。至于圣-桑斯的几部小提琴协奏曲和拉罗的《西班牙交响曲》写得都比维尼亚夫斯基晚。我们有充分的根据说，他受到柴科夫斯基的影响，特别是第二乐章，慢板乐章“浪漫曲”。

这种情绪要一直保持到第一主题尚未结束，前面带有crescendo的八度音fortissimo经过句尚未出现时(即d小调十六分音 符插段前不久)。我们所指的d小调插段：



出现得比较晚，在表情记号appassionato(热情地)之后：



这段音乐是第一主题的变型。三连音：



仿佛是下面第二主题的先声。第二主题以其简单质朴的音乐给人印象更为深刻。



下一三连音经过句的开始：



维尼亚夫斯基用弓尖顿弓奏法，接着转而用分弓奏法，而在这一主题反复时(见上一谱例)重又用顿弓。下面的一个经过句：



要用弓子的下半部、分弓奏法来拉，同时加重突出标明的重音。

第二乐章——"浪漫曲"(Andante non troppo)。这是一首应如人声"唱出"的歌曲，要拉得使听众忘记这是小提琴在演奏。

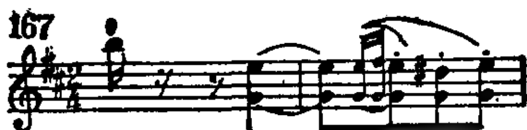
第三乐章——"A la Zingara"("吉普赛音调") Allegro moderato。谈到标有同样速度记号的第一乐章时，我曾提及比 Allegro 慢一些的速度适于这一乐章的特性。对第三乐章来说，我的建议恰恰相反：多用Allegro而少用Moderato。至于演奏方法，我建议在标明piano记号的地方(如像本乐章开始)用 spiccato，而在音乐内容要求比较强大的音响处(如像crescendo和forte插段里)用 détaché。随着第一乐章副主题(它形成了第三乐章一个独立的旋律部分)的再现：



音乐发展取得比较缓慢平静的特点，但接下来的 molto appassionato(极热情地)插段要用非常饱满的声音和强大的力度拉到最后一个音尚未发出之前：



D大调插段：



要拉得非常快而有力，节奏准确。本乐章结束前的一个插段 brillante con fuoco(热情而辉煌地)：



最好用比较快的速度。如果说学生缺少应有的控制，对付不了这种突发的感情，那么他就会破坏下面的十六分音符经过句音响的纯净、透明和准确。

除了两部协奏曲，维尼亚夫斯基还写了一首古诺的歌剧《浮士德》主题幻想曲。这是一首非常流行的小提琴独奏曲，它使人想起李斯特用莫扎特的歌剧《唐·璜》主题改写的那首天才钢琴幻想曲。他还写了一批小乐曲。其中我认为比较重要的有：《传奇》、两首波洛涅兹(D大调和A大调)、《诸谑曲—塔兰泰拉舞曲》和《莫斯科回忆》。上述乐曲加上《浮士德主题幻想曲》至今在大多数小提琴家的音乐会节目单中常常见到。此外，维尼亚夫斯基也创作了几首倾吐一个波兰人心声的迷人的玛祖卡。虽然这些作品都是纯技巧性乐曲，但却在同类体裁的优秀艺术作品中占有一席地位。

要详细讲述这些乐曲是很难的。有经验的小提琴家，如果他掌握了必要的技术，就会根据自己的意图，而同时估计到其中每一首乐曲的个性特点来演奏它们。在处理这些乐曲时学生必须要取得教师的指导；同时倾听一些杰出的艺术家演奏的这些乐曲，从而提高个人的艺术趣味和理解能力。这里不存在传统。只有美

才是决定性因素。

至于说到波洛涅兹，我要让学生注意：这一乐曲形式本身具有欢庆的性质。遗憾的是，我经常听到一些人把维尼亚夫斯基的这两首波洛涅兹(特别是D大调波洛涅兹)拉得速度太快和过份自由(rubatissimo)，无疑，这是违反舞曲本身特点和作曲家原意图的。这一点我知道得很清楚，因为我不止一次听过维尼亚夫斯基在朋友中间和在舞台上演奏这首作品。

无论如何我的意思不是说，波洛涅兹应拉得隆重欢庆一成不变。不过波洛涅兹正主题的节奏特点应唤起小提琴演奏者的高昂情绪和节日快乐。作曲家的意图无疑也就在于此，否则他就不把这两首乐曲叫做波洛涅兹了。

第九章　亨里希·厄恩斯特

厄恩斯特的《升f小调协奏曲》给小提琴演奏者提出了大量技术要求。这首协奏曲和这位作曲家为数不多的其它几首作品同属非常有益的教材。学习它对训练小提琴演奏者的左右手技术特别有帮助。认为厄恩斯特的协奏曲只不过是富于表面效果、一连串技巧花招的作品是不正确的。厄恩斯特是帕格尼尼同时代人。他受到这位天才技巧家的很大影响，甚至在某种程度上模仿他。不过厄恩斯特并未失掉他自己的独特创作个性。

厄恩斯特在自己的协奏曲里为他那个时代居统治地位的思潮——崇尚技巧作出了贡献。但是这部作品又是以旋律极富表情著称的。协奏曲富于歌唱性的篇章，在小提琴部分和管弦乐部分经过精心处理，使其在一些小提琴家所写的一系列同一体裁的杰作中占据应有的地位。第一主题(字母B)带有威武雄壮性质。演奏这一主题应该是广阔、热情有力、崇高优美的。

字母C和D之间的一个插段——Con molto espressione (极富表情地)：



要拉得非常热情。以三连音加重突出几个八度音。字母F后经过五小节是第二正主题，而从字母G开始出现一段非常精美的变奏。这里虽然有一些最高把位十度音以及其它的技术困难，但这一变奏仍应该拉得飘渺轻盈，直到字母H；从H起演奏必须具有宏大的气魄。

一段“回忆”第一正主题（字母L）之后，出现一个抒情管弦乐片断。它上面是仿佛腾空而起的独奏小提琴声部：



经过句再加上接下来的一个旋律乐句要拉得非常富于表情，它将与risoluto（坚决地），forte（字母N）形成对比。

从字母O开始，出现一个歌唱性（cantabile）新主题：



它在小提琴延留颤音和辉煌音阶型经过句衬托下，由管弦乐重复。音阶型经过句应拉得非常准确，为的是不致破坏管弦乐极富表情的旋律演奏。字母V前面的Quasi recitativo（仿佛宣叙调）要用沉着镇定的风格来解释。这一表情注释也适用于其后的Lento（缓慢地）插段。

一个八度模进式经过句（字母W后经过四小节）非常独特。它以piano开始，然后转为持续音上有力的crescendo，一直延续到升F大调第二正主题出现：



等等

向Allegro molto 过渡应用比前面快一倍的速度来拉。演奏厄恩斯特的协奏曲，许多地方取决于小提琴演奏者是否善于理解和阐明这一作品的一些“高级”音乐成分，并使其发挥应有的艺术作用。

除了这部协奏曲，我们还必须谈谈厄恩斯特的罗西尼歌剧《奥赛罗》主题的辉煌的幻想曲和《悲歌》。虽然《奥赛罗》幻想曲也许是他最宏伟的作品，两者之中《悲歌》则广为流行得多。作为音乐会节目幻想曲已不适合我们现代精神，它只不过是一首在训练小提琴演奏者手指技术方面尚能起到重要作用的作品。同时，总地说来《奥赛罗》幻想曲是一首抒情作品，演奏它时必须估计到这点。

引子在音乐上非常独特而富于表情。行进速度的华彩乐段可以用来作为很好的训练手指流利的每日练习。这一进行曲用做三段变奏的主题，其中每一变奏都有它的迥然不同特点。旋律应该用快步军队进行曲的速度来演奏。四声部和弦和那些双音一样，都不应破坏和打乱节奏的准确性。

第一变奏以双三度、六度和八度陈述，它们的组合极其多种多样。每一部分都应重复。第一遍用forte、广阔的détaché奏法来拉，第二遍用piano：



中弓（两个staccato音要用轻轻的腕部动作）来拉。变奏的第二部分

除了说明crescendo的八度经过句而外，要用同样方法拉：



两遍都用广阔的détaché，饱满的声音。

第二变奏是一段出色的、带泛音第四个八度e大跳进的和弦练习：

175

泛音e应该饱满、圆润。同时要利用全弓长的一多半来拉奏。速度应该是**非常适中的**。

Andante音乐是罗西尼用以丰富意大利歌剧节目的一些扣人心弦的咏叹调之一，即黛丝苔蒙娜（《奥赛罗》中的女主角人物——译注）卧室一场中的咏叹调。这一爱情嫉妒的牺牲者预感到悲剧的结局。女主人公的这种深受折磨的激动心情应在旋律的每一个音上表现出来。厄恩斯特善于用这一小提琴改编曲把黛丝苔蒙娜内心感受的整个悲剧的真实感和美表达出来。

只是稍后才又重新出现一些技巧性插段。接着，小提琴独奏华彩乐段大大加强了炫技性效果。

第三变奏也许是最难的。它是学习连奏带八度跳进琶音型经过句的极好材料。要使这一变奏的声音非常理想，换弦时必须要有灵活自如的手腕动作：换把时要不易觉察、平稳流畅地过渡。

以后是序奏引子中的第一主题反复。紧接着是一个非常典雅的经过句，它应用轻轻的staccato奏出：



等等。

这一经过句在poco più lento之前四小节(从crescendo 直到fortissimo)取得比较严肃、甚至颇富表情的色彩：



八度音的最后一小节前也是如此。结束前四小节如果采用正确的指法就能拉得非常轻巧灵活，无拘无束，极有把握。



除了《升f小调协奏曲》和《奥赛罗》主题幻想曲而外，厄恩斯特还写有《D大调小协奏曲》、《匈牙利主题变奏曲》和《六首小提琴独奏练习》。其中每一首献给一位与他同时代的杰出小提琴技巧大师：如像约阿希姆、维约当、劳伯、巴茨尼、森通和赫尔梅斯贝格尔。

厄恩斯特的练习曲是一部内容丰富的教材，可惜的是只有手大和指长的学生才能拉它。

厄恩斯特的舒伯特《森林之王》叙事曲小提琴改编曲，也属于同一范畴。没有乐队或钢琴的烘托，要用四根弦把它奏出并达到应有的戏剧性表现力是不可能的。因此这首叙事曲事实上从不曾在音乐会舞台上演奏过。厄恩斯特的改编曲实质上是一个技术练习，

可以用做教材在课堂上学习。

厄恩斯特的其它两首小乐曲—《悲歌》和《威尼斯狂欢节》—乃上一世纪中浪漫主义时期的典型作品。前一首在当时是非常流行的，后一首是已经过时的狂热炫技性风格的辉煌典范。这两首作品在半个多世纪以前就在音乐会舞台消声匿迹了。

第十章 小提琴文献中的三部经典协奏曲

（贝多芬、门德尔松、勃拉姆斯）

虽然把贝多芬（1806）、门德尔松（1844）和勃拉姆斯（1879）的协奏曲选为三部杰出的“经典小提琴协奏曲”是主观的，只反映我个人的观点，但我仍然认为大多数小提琴家是同意的。如果试图确定这三部珍贵的经典作品中每一部的重要意义和特点，则我要说贝多芬的协奏曲是以充满灵感的第二乐章——Larghetto而出众，门德尔松的协奏曲是以富于轻盈幻想的终乐章——Allegro molto vivace，而勃拉姆斯的协奏曲则是以构思宏伟的第一乐章——Allegro non troppo著称的。

我将这三部协奏曲放在一起来研究还由于我在本书前言中指到过的，愈是出色的音乐，速度及色彩变化愈是重要。这一点对上述三部属于高级艺术水平的协奏曲来说尤其如此。现在我们就来研究贝多芬的协奏曲。从一开始作曲家就标明了Allegro ma non troppo（快板，从容不迫地），以后未作任何速度标记。乐队奏完正主题呈示部：



副主题：



及其它主题：



以后，小提琴独奏一小段华彩，导致正主题出现。贝多芬的这一引子华彩用了几小节，未加a piacere(节奏自由)标记或术语“华彩段”。但他无疑指的是这个。乐队部分的三个短和弦：



和小提琴独奏正主题出现前的六小节属和弦上的休止就已说明问题了。



等等。

其它主题出现前也没有速度标记。这是不是说整个第一乐章从头到尾都应用Allegro, ma non troppo同一速度来演奏？对此我表示怀疑。因此我建议学生根据音乐的特性改变速度，但不要夸大和突出这种变化，例如：



等等

从这个地方起，即第一乐章开始的抒情段落过后，速度应非常活泼有力，直到乐队奏出A大调第二主题：



这一主题又静静地回到最初的速度。

我过去一向遵循并教给别人的一条最主要的规则，就是拉大调和小调主题要用不同的表情色彩。一般说用小调写的音乐比较宁静、抒情、富于幻想，特别是在它与大调正主题形成对比的时刻更是如此。

因此贝多芬的小提琴协奏曲中g小调主题：



应奏得比较平静而亲切。可是，在正主题以小调陈述的时候，情况就变了。例如，门德尔松的小提琴协奏曲第一乐章里标明 Allegro molto appassionato（快板，很热情地），它那热情的特性应一直保持到G大调副主题出现：



应该奏得非常平静，G大调appassionato（热情）正主题出现前音乐演奏应主要体现这一特点。



一段华彩过后，抒情的主题以主调性、扩展的手法重复：



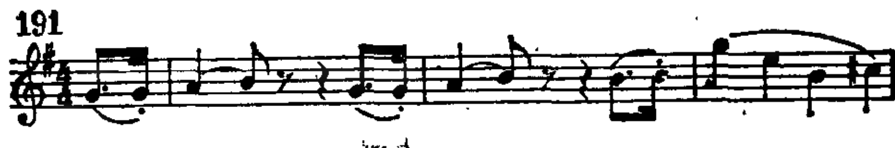
这三小节音乐常常用第一乐章开头所注明的速度演奏。依我看来，这不是作曲家的本意，因为这种主题扩展好像是抒情副主题的延续。

现在我们回过头来看贝多芬的协奏曲。紧接着通常有着一些狂热激情的三度、八度和十度的华彩乐段（大多数技巧家因此而使自己的作品过于累赘），重又响起了第二正主题：



要把它拉得极其宁静缓慢。结束前四小节必须奏出一个自然形成的accelerando（速度渐加快）。它使得独奏者能从容不迫地回到Allegro, ma non troppo开始的速度，以快速、但从容不迫的速度特点结束第一乐章。

我再重复一句：贝多芬未留下什么有关速度变化的标记，我所作的速度变化注释是根据我自己的感觉，同时也是音乐美学规律本身的要求。当然，这些注释并不要求每一个演奏者一定照办。第二乐章——Larghetto——由美妙的G大调主题开始：



它好像弦乐四重奏的声音，诗意浓郁、精美绝伦的小提琴装饰旋律仿佛萦绕其上。这是贝多芬最充满灵感和抒发感情的写作

之一。一个短小而独特的小提琴华彩段过后，接着是第二主题：



也是G大调。要用非常慢的速度来拉，也就是与本乐章开始的Larghetto同样的速度，甚至更慢。不过决不要破坏主题的幻想般特点。到结束时音乐进行的速度越变越慢，声音变得越来越轻柔，渐趋消失。管弦乐合奏fortissimo（D大调）属和弦上开始华彩段ad libitum（随意地），这是一个向第三乐章Rondo—Allegro过渡的段落。

应该承认，听别的小提琴家演奏贝多芬的这部协奏曲，或我自己拉它时，我都因Larghetto乐章的以pianissimo结束在主音上而深感惋惜。这成了某种打破我们思想感情桎梏的新颖手法。贝多芬的感觉完全不同。作曲家用乐队突然fortissimo无疑是想把沉浸在幻想中的听众引向一个新的艺术境界。

我认为Rondo—Allegro（回旋曲快板）应该用富于形象的energico（坚定有力地）来表现，因为回旋曲主题要求这样做。我们可把这一主题叫做"狩猎主题"。

第二主题：



第二主题保持着同一坚定有力的特点，但是要逐渐减弱（diminuendo），准备g小调第三主题出现，第三主题要拉得比较平静缓慢、piano、dolce。



接下去的音乐发展中是一个宏伟辉煌的降B大调主题。要奏得自然而富于表情（espressivo），但要用稍为宁静徐缓的速度，仿佛"遍布"各段变奏的轻盈奏法和准备 fortissimo 出现的 crescendo，导致 Rondo 主题出现。华彩乐段之后是颤音上（forte）的美妙动人的转调：



Piano、dolce、再加上前面的 diminuendo、più *p*和*pp* 乃是终乐章中最富表情的插段之一。降A大调插段过后，接着是辉煌的coda（结尾），导向全曲结束。

转而研究门德尔松的《e小调协奏曲》时，我想补加一句，虽然在第一乐章的开始作者标明了molto appassionato（富于热情地）记号，指出演奏要富于热情欢快的性质，为了造成尽可能强有力的crescendo，仍然应该用piano来拉：



必须特别注意第一乐章结束前声音力度变化的界限和速度变化：



还要非常准确地遵照标记—sempre più presto和prestissimo(始终保持快速和极快)—的要求拉。

第二乐章—Andante—用抒情的结构布局写成。要拉得非常平静缓慢，但不要拖泥带水。从第二主题：



开始，音乐以带有较为激动和欢快的特点发展，从而达到高潮：



随即回复到开始时的慢速和平静。随着继续不断的diminuendo重又出现小提琴柔和徐缓的旋律音流，导致正主题出现。

这个乐章里Allegro non troppo插段有着重大的表情意义。要把这一插段拉得非常柔和，带有忧郁感情色彩，视为向终乐章的过渡。终乐章典雅戏谑的Allegro molto vivace(非常活泼的快板)写得极富天才，这是非常典型的门德尔松式的。直到今天它那独特新颖的构思仍然是无与伦比的。一开始作曲家就写下了piano, scherzando(戏谑地)：



和正主题出现时的pianissimo、leggiero(轻快地)：



大多数学生都歪曲了作曲家的这一非常重要的演奏指示。正主题开始前几小节中出现过三次的那一经过句的最后一个带休止的八分音符A，同样违反作曲家的指示，通常拖得过长，仿佛这是一个四分音符：



这样一来完全破坏了更换主题的那种美的魅力。我听过一些出名的技巧家拉这一主题的拙劣演奏，因为他们几乎用了一半弓子来拉五个staccato(见谱例201)

萨拉萨蒂略微加快了一点速度，如果乐队在一些十六分音符经过句上不压过他的话，他所拉的每个音都充满着迷人的诗意。



维尼亚夫斯基在他的演奏黄金时代被认为是门德尔松协奏曲的最好解释者。他那热情奔放的气质特别适合演奏第一乐章。最后一个乐章他用中等速度拉，并运用他那技巧非凡、馥郁芬芳的轻staccato。他的这种断奏用弓子的各个部分来拉，特别精彩。中间的一个经过句使我们回复到正主题：



这一经过句，维尼亚夫斯基总是把它奏得节奏准确，特别加强每个八分音符。整个这一经过句奔放不羁、光彩夺目；直奔十六分音符上行staccato。特别是结尾：





等等

下行staccato，由于节奏严谨和奏法本身的优美，使人为之倾倒。

在贝多芬和门德尔松的协奏曲之后，勃拉姆斯的协奏曲成了全世界小提琴文献中最伟大的作品。它的第一乐章用与贝多芬协奏曲第一乐章类似的形式写成。乐队奏完正主题呈示部以后，小提琴以积极上行的d小调经过句forte开始独奏。

这一基于正主题材料的经过句好像奔腾湍急的山洪倾泻而下。在持续音diminuendo的急速进行中逐渐平静下来，它又转为宁静、下行、流畅的十六分音符旋律音型：



等等

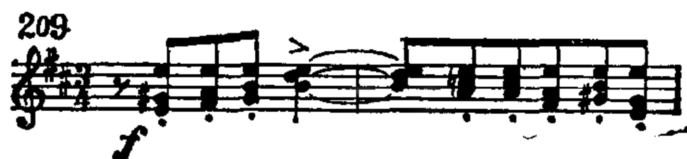
然后是八分音符的三连音(espressivo)：



导向正主题——带有光明、田园风格的迷人旋律：



与正主题形成对比的是一个以和弦陈述的主题：



歌唱性的：



宏伟壮丽的旋律由单簧管重复奏出，同时小提琴在这一旋律的基础上揭示出一个非常动人的旋律变体形象：



Piano再加上Tranquillo（安静地），还有勃拉姆斯所标明的其它记号和色彩变化(tranquillo grazioso, leggiero, ma espressivo——宁静庄严宏伟地，轻快地，但要富有表情等等）证明作曲家唯恐独奏者不能正确理解并解释这段音乐。至于谈到体现作曲家的指示问题，这要让演奏者的音乐感去解决。

华彩乐段过后正主题再现。它应该是声音非常宁静亲切(dolce)，其后接着是结尾段——坚定有力和辉煌的 animato（快速活泼地）。

第二乐章——Adagio——由美妙的双簧管独奏开始。小提琴独奏重复这一富于表情的如歌旋律时，略加变化。这一乐章的中间部分——Più largamente(更宽广地)：



要拉得比第一主题慢一些，非常温柔而富有表情。下一变奏：



由乐队中双簧管和单簧管轮流演奏正主题，而独奏则用高音区透明的六连音“唱出”这一主题。这一乐章的结尾部依我看是整个协奏曲中最激动人心的段落：



等等

作曲家为第三乐章确定的速度是Allegro giocoso, ma non troppo（嬉戏的快板，但从容不迫）。在我审定的勃拉姆斯协奏曲版本中，我要求非常坚定有力地奏出正主题，经常着重突出它。这一主题要拉得具有匈牙利色彩。为了对比起见作曲家在结尾也用了几个歌唱性主题。为了这个，我在下一个$\frac{3}{4}$拍的旋律插段中标上了Meno mosso：



等等。

尤其是勃拉姆斯在下面两小节：



标上teneramente（优美地），也就是需要委婉亲切，稍带热情地。这一Meno mosso一直延续到accelerando和tempo primo，还有接下去的Largamente：



根据上述理由，要用延缓平静的速度拉出作曲家所要求的energicamente（坚定有力地）：



短短的华彩段导向Poco più presto（渐渐更加急速），这里加上了表情记号ben marcato（很清晰）。我建议我的学生把它拉得非常欢快（molto leggiero—非常轻巧地），与poco a poco ritenuto（一点一点地减慢）前面的正主题形成对比：乐章结束前两小节作曲家标明坚定有力的a tempo，以示结束。

第十一章　勃鲁赫的协奏曲

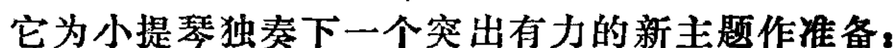
继门德尔松之后，勃鲁赫的《g小调第一协奏曲》可以说是这一体裁最常演奏的作品。它之所以非常流行，主要是由于音乐富于旋律性，形式独特新颖——以带有即兴特点的序奏代替了通常为奏鸣曲式的第一乐章。这在当时是一种不平常的新鲜手法。协奏曲并没有给演奏者提出复杂的技术课题，这一情况也很要紧。这决不能责怪作曲家。我觉得任何一首供音乐厅公开演奏的作品，都不能说是“容易”的。

一段富有特点的小小管弦乐序奏过后，小提琴独奏带有表情非常出色的宣叙音调进入。分析斯波尔的协奏曲时，我已阐述过小提琴宣叙调演奏风格问题，这里我不再去谈它了。

勃鲁赫协奏曲第一乐章里的宣叙调从延长号G弦空弦piano开始，本身是一个慢慢展开，在其向上进行（亦即向E弦上小字三组d音上进行）中被中断的经过句。紧接小小的连结tutti（合奏）之后是一个同类性质的降E大调宣叙调。不过这一次它从一开始就以坚定有力的forte而取得鲜明而强有力的特点，逐渐平静下来，最后在延长号小字三组g音上达到pianissimo。独奏者必须富有表情地突出这两个宣叙调之间的区别。他应该非常鲜明地表现出第一个宣叙调的幻想、亲切、踌躇而带疑问的特点；揭示出第二个宣叙调中丰富的感情层次——从坚定有力的情绪直到

逐渐转为仿佛被迫顺从的感情。

乐队重复起首序奏的头两小节之后，伴奏部分出现一个极富特点的节奏音型 pianissimo：

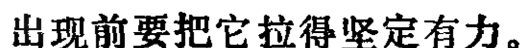


它为小提琴独奏下一个突出有力的新主题作准备：



等等

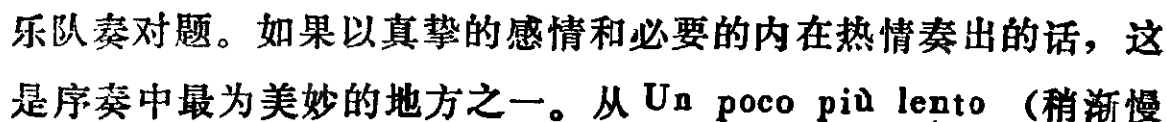
在下一美丽的旋律乐句



出现前要把它拉得坚定有力。

在这个地方，作曲家标明了几种表情色彩。这说明他对这一乐句非常重视。要把它拉得宽广而带有火热的感情，音质均衡统一。a tempo 之前的 ritenuto 非常重要。

应该严格遵照表情记号。管弦乐 tutti 过后，小提琴奏出新的如歌主题：



乐队奏对题。如果以真挚的感情和必要的内在热情奏出的话，这是序奏中最为美妙的地方之一。从 Un poco più lento （稍渐慢

一点)起，这一主题高八度重复。Tempo primo 使我们重新回到前面乐队奏过的节奏型，而小提琴部分则是与此节奏相符的主题。这一次主题低三度陈述，一个大的展开(stringendo——渐快，crescendo)和高潮——乐队以 fortissimo 进入，小提琴奏出略加变化的宣叙调。宣叙调以节奏分割十分清楚的华彩段 Allegro 而结束：



我建议学生开始拉 Allegro 时要很缓慢从容，为的是能够极富效果地表现出一直到乐队 tutti fortissimo 前上行音阶 stringendo 特点和速度中音乐上的大展开。

第二乐章——Adagio——本身是一首器乐“咏叹调”。它主要根据几个正主题：





和一个副旋律插段写成。这一副旋律段最初在乐队上出现，同时小提琴用独奏变奏：



Adagio 要用宽广的风格、尽可能饱满的琴音来解释。个别

地方速度可以拉得比较快一点，同时用原速度 Adagio 演奏的主题与变奏要拉得声音十分宽广。作曲家的意图要求这样拉，它是符合作曲家所作 pesante(沉重地)和 non legato(不圆滑) 记号要求的。

接下去又出现上面提到的慢速插段。这一次它是用的另一不同调性陈述。必须把它拉得声音强大有力，速度十分缓慢镇定。下一插段也许是这一美妙动人的 Adagio 乐章中最富表情的段落。第一主题由乐队以一种崭新的 pianissimo、降 G 大调奏出，小提琴以 molto espressivo 重复，但进行速度非常平静缓慢。下一变奏要求比较快的速度。到结束时乐队进入后速度放慢。然后变奏用广阔的音乐进行。音响渐渐归于沉寂：



终乐章开头标有 Allegro energico (坚定有力的快板)。演奏者应遵照这一指示拉。终乐章主题本身就包含着 Energico 特点。为了把这一特点表达出来，必须首先拉出两小节中每小节后半部分的节奏重音：



无论这一主题在哪里出现，都应保留这一重音奏法。为了避免在拉和弦音时发出刺耳的尖锐声，不要过份用力加强音响。虽然我标出的重音作曲家在原作里并未用，但是，如果独奏者想按作者规定的特性(Allegro energico) 拉好主题，遵照这一重音奏

法极其重要。

一小段 tutti 过后又开始小提琴独奏，这一回是 fortissimo con fuoco（热情兴奋的极强）。下面几个地方和本乐章开始时一样，要在第二和第四个三连音上加重音：

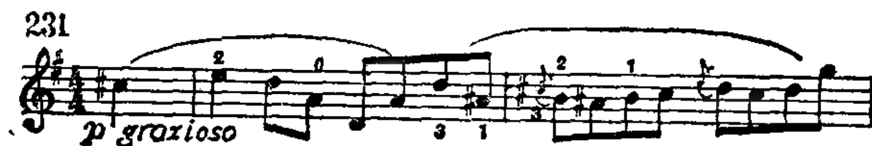


为的是能真正拉出 con fuoco。

再下去一点：



乐队奏起歌唱性的第二主题。由小提琴(fortissimo)衬托。要用如歌奏法拉这一主题，直到精美的变奏取代它：



tranquillo(平静地)之后下一插段：



只用腕力拉，好像弓子轻轻飘浮在弦上似的。属调性的不完全展开却导致正主题出现，乐队音量为 fortissimo。然后和本乐章开始时一样，小提琴奏正主题，这一主题经一短短发展而结束。接下去是以另一不同调性开始的主题重复，在乐队属和弦持续音与伪终止(ff，降 E 大调)上展开。再下去是不断的 stringendo（紧迫地）和 appassionato(热情地)：



直到presto con fuoco(热情兴奋的急板)，不过这一速度变化不要过于突然和急急匆匆。它应该给听众一种自然延续的印象，仿佛是前面stringendo的高潮。

在《d小调第二协奏曲》里作曲家也是偏重于自由曲式。他在协奏曲开始不用通常的Allegro，而用Adagio，ma non troppo。后者不是通常的小序曲，就陈述的广阔度与音乐内容而言它可算是一个独立的乐章。无论如何这是协奏曲最重要的一个乐章，其后安排了宣叙调形式的第二乐章，再后是终乐章。Adagio乐章本身是一首艺术风格崇高优雅、感情深邃的音乐作品。丰富的旋律音流贯穿其中。抒情性段落与戏剧性段落交替出现，构成一幅感情变化极为丰富的音画。但是也有强烈的、充满热情的地方，例如，从字母D起小提琴独奏开始处：



这一特点在字母E处变了，变为充满极其亲切温柔(tranquillo)的情绪：



如果演奏者想要突出这一插段和前面con passione(带点伤感地)的对比，那么就应把这段音乐拉得既不要太平静，又不要过于耽于沉思瞑想。这种情绪一直保持到字母G（虽然在字母F

处也可以稍加快一点速度）。其结果是音乐获得了不断增涨的饱满音响，特别是从作曲家标明 con molto espressivo 的地方开始：



整个乐句在小字四组C音上达到高潮：



等等

我要再一次提醒青年小提琴演奏者，不要在 E 弦高把位的音上过份用力。这种毛病往往是在这种情况下产生的：即音乐要求最大的热情，而演奏者醉心于此，忘却了小提琴的音响能力毕竟是有限度的。

从字母 J 起需要再次达到热情紧张的表情，但速度不要加快：



下面的华彩段应该自始至终以愈益增强的力度和逐渐加快的速度拉：



乐队奏第一主题 piano 的时候，小提琴演奏者应保持颤音，同样取得鲜明的 diminuendo。从字母 L 起速度加快。它变得越

来越快、越来越兴奋激动直到第二正主题（和在字母 E 处一样）再现，但这次是以主调性陈述。从字母 O 直到本乐章结束，速度逐渐放慢。

第二乐章是宣叙调和 Allegro。作曲家把宣叙调的特点表现得尽可能鲜明，音乐本身说明了这点。管弦乐序奏过后，第一段宣叙调和紧接其后的一段略带激动的 Allegro 音乐形成对比，后者在字母 D 处为乐队中断。小提琴独奏两小节自由宣叙调以后，在字母 E处又开始 Allegro，它以两小节 Andante sostenuto（保持行板速度）而结束：



终乐章—— Allegro molto——一开始应该演奏得像林中树叶簌簌。自远处传来阵阵猎号声。号角召唤声变得愈来愈大，从字母 B 开始，这种召唤声已变成欢呼。从暴风雨般的十六分音符经过句 con brio：



积极趋向小字四组 e 音，到技巧辉煌的 D 大调音阶尚未导致字母 C 处乐队进入的时候，号角召唤声越来越近。

从字母 D 开始：



小提琴独奏部分有了一个非常坚定有力的独特华彩段。但是要

把它拉得节奏非常准确。小节第三个八分音符上的各种不同sforzando：



使得这段音乐非常吸引人。打字母 F 开始乃是与正主题形成对比的第二主题：



这本身就是一种如歌的“慢圆舞曲”。它由小提琴和乐队轮番奏出，以字母 H 之后的一段精美变奏而结束：



从字母 K开始要用比较缓慢的速度拉。乐队开始奏出火一般热情的正主题以后，应该“抢着呼吸”。字母 M 前面是一个大的allargando(渐宽广)：



导致 tempo prímo，*ff*。

从字母 O 开始第二主题(和字母 F 处一样)再现。从字母Q起开始一个大的 poco stringendo，也和字母 H 处一样，导向最后一段变奏，不过这次用的是 a 小调。字母 S 之后要用略微快一点的速度来拉，这可使得该变奏：



（要把它拉成 spiccato，用小小的 crescendo 导致 sforzando）的声音绝对轻盈优美。结尾一短串和弦前的几小节必须要用 détaché 来拉。

第十二章 勃鲁赫的《苏格兰幻想曲》

勃鲁赫以真正精细敏锐的音乐感为自己的《苏格兰幻想曲》序奏选用了降e小调调性。很难想像，有什么音乐在表现深深的悲哀感情上能比此曲管弦乐序奏的头八小节更能给人深刻印象的了。这不由得使人想起贝多芬《英雄交响曲》中的“丧葬进行曲”和肖邦降a小调奏鸣曲中的“丧葬进行曲”。我认为勃鲁赫的《苏格兰幻想曲》是一首古代苏格兰游吟诗人用竖琴伴奏、弹唱讴歌民间传说中英雄人物的《天鹅之歌》。

小提琴Quasi recitativo(类似朗诵)，从数字1开始，用A弦奏出：



宣叙朗诵风格的旋律乐句，其声音应该像是对“早已逝去”的往事的悲伤回忆。这是一种宗教颂歌，或是一首充满无限哀愁的绝望之歌。只是偶尔(从数字2到数字3)带点儿激动和豁朗的特点：



并达到高潮——这好像绝望情绪的爆发。不过它很快就为一种向命运低头的感情所代替：



从数字 3 起重又听到由于悲恸而至颤抖的呼声，不过很快就平静下来。其后的降 E 大调 Adagio cantabile 仿佛是一种安慰。

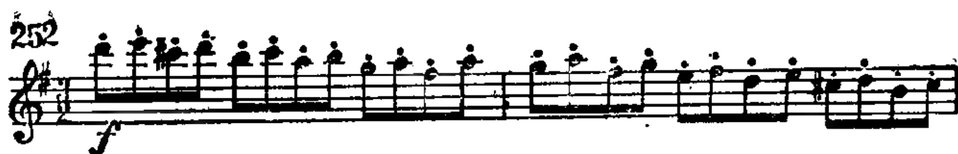
数字 5 开始乐队响起了竖琴声，其声好像是一种古时弹唱诗人的庄严伴奏。我试图按勃鲁赫这一作品的序奏一贯给我的印象来表达。同样产生类似形象联想的小提琴演奏者，应该尽力以自己的演奏去体现由此联想所唤起的感情，否则他就不能征服听众的心灵。

数字 9 前四小节速度要更慢一些，这是绝对不会错的。这一速度须保持到 morendo(渐弱)插段和后面的结尾。我未提及有关演奏解释技术方面的问题，因为我认为，如果演奏者想正确地演奏像《苏格兰幻想曲》这样的作品，他的两手用力（也就是左手技术和弓子)应该绝对控制好。

第二乐章——舞曲。它开始是欢快活泼的舞蹈节奏。数字 1 之后的第七小节里突然有了摇曳不定的 lusingando(嬉戏地)：



这一插段要用故意摇曳不定、好像犹豫不决的速度和亲切温柔的表情来拉。数字 2 开始重新响起了欢快有力的舞曲音调。从数字 4 开始作曲家标明了 con brio(热情活泼地)：



它反复经过了六小节。管弦乐 tutti，fortissimo 之后，从数字 5 开始是一个优雅的主题：



以高音区E弦陈述的经过句应拉得非常委婉柔和，同时声音要鲜明。特别是前面的半音音阶 a tempo 经过句(数字 6 前六小节)更应如此：



从数字 8 开始：



出现小提琴独奏和长笛之间的音乐对答，这段音乐用连绵不断的 crescendo 奏出，而后结合成三度关系经过句。它逐渐地与管弦乐音响溶合在一起。数字 10 前七小节结尾经过句开始。这一经过句写得不很好拉，虽则如此，应该把它拉得声音非常清楚，用逐渐加快速度的 molto crescendo 而结束。数字 10 之后的 Adagio 插段里重复序奏主题，应该把它拉得声音很美，特别是在数字 11 处：



虽然小提琴演奏者有责任力求运弓“结实坚定”，但不应在音上用力。

第三乐章——Andante sostenuto——是作曲家用民族风格写作的一首简单歌曲。它充满纯洁天真的感情。根据这一特点，应把它拉得非常亲切感人。从下一经过句开始：



要拉得更加热情一些。数字 1 后经过三小节，开始小提琴变奏：



同时管弦乐以稍快速度奏出起首的主题。从数字 2 处开始，出现 Stringendo(加快)插段，旋律变得越来越感情激动。旋律从第四小节(più animato)的渐强中获得充满热情的特点，一直到 tempo primo，虽然也有相当平静之处，而这一特点一直保 持着。从数字 4 开始，经过一小段积极的 crescendo 管弦乐之后，在第五小节，开始小提琴独奏。要用最强烈的 forte 和全弓来拉它：

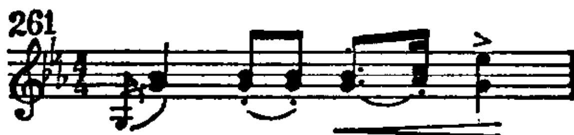


然后紧紧抓住管弦乐奏出的旋律。从数字 5 开始的火热感情让位于比较平静的感情。

《苏格兰幻想曲》的终乐章——Allegro guerriero（威武的快板），依我看来需要一个更加准确的速度记号，即加上 ma moderato（但要适度）。它那威武的主题要以中等速度来拉，非常用力。数字 1 处伴奏里的十六分音符华彩音型也按这一速度。头两小节中的最后一个八分音符：



发音应尽可能短。数字 1 后第五小节要用力突出最后一个四分音符上的重音：



这可使主题带有必要的特性。

作曲家在以后的变奏里标明 con brio。下面的一个经过句要拉成 spiccato：



从数字 3 开始音乐特点变为un poco tranquillo（渐趋平静）：



这段音乐应该非常富有表情，而接下去的 allargando 必须拉得更为宽广，根据作者的记号，要更加富于表情。在数字 4 处我宁愿给 Tempo primo 再加上 più allegro，相反的是变奏要拉得

凝滞浑厚一点。这一变奏应该与前面用一些三度音和六度音陈述的宽广如歌的主题形成对比。它以一个非常精美的半音音阶结束：



这一音阶要拉得缓慢、平稳，并在颤音上以 pianissimo 加 ritenuto 而结束在 a 音上。

从数字 7 处开始了独奏者和乐队之间的竞赛。有经验的演奏者尽力避免这种竞赛发生。他将尽力将和弦拉得声音响亮、饱满而优美。由于一再重复正主题，我建议作五小节删节，即从数字 9 开始到下面这个地方：



接下去数字 10 之后经过八小节，即从第八小节里的第四个四分音符开始：



到数字 11 之后第十小节的第四个四分音符之前：



这段音乐删去是合理的。从这里可以不加变化一直拉到底。下面的一个经过句：



要拉得缓慢。让独奏插段在以小号四重奏的乐队伴奏声中突了出来。这是《幻想曲》中给人印象最深的地方之一。精美典雅的小提琴经过句应该极富表情地萦绕小号奏出的旋律。从数字12处起上述经过句才取得独立的意义。自此以后小提琴演奏者应该提高警惕。要保持声音优美，就必须逐渐放慢速度直到下一经过句：



并和终乐章结束的fortissimo乐队音响溶合在一起。

第十三章　卡米尔·圣-桑斯

圣-桑斯所写的三部小提琴协奏曲中流行的只有《b小调第三协奏曲》作品61。1881年1月2日萨拉萨蒂在巴黎第一次演奏了这部作品。这部协奏曲之所以使人感到极大兴趣不仅是因为它与这一位伟大艺术家的名字有关，而且还由于本身的音乐内容丰富、独特。

协奏曲的第一乐章—Allegre non troppo($\frac{2}{2}$)。在弦乐衬托下，小提琴G弦上奏出刚毅有力的主题。不过独奏者不应忘记作曲家所指明的non troppo。这一指示标记非常重要，它有助于揭示正主题的威武热情的特点。这一特点在更大程度上依靠从一开始到管弦乐tutti进入之处几乎每个四分音符上的强烈重音来突出。音乐的热情特点一直到tranquillo assai（非常安静地）之前始终不变。紧接其后是一个速度比较缓慢的四小节准备插段：



从tranquillo assai处开始：



音乐变得越来越抒情。非常优美的E大调副主题也被渲染成这一明朗抒情音调：



等等

这一迷人的旋律要求小提琴演奏者以极其亲切委婉和感人的热情来演奏。只有这样，小提琴演奏者才能将它那与正主题形成鲜明对比的抒情特性表达出来。展开部里又出现以同样快慢(中速)、但却刚劲的速度进行的正主题。重又响起了抒情的主题动机。这里要把它拉得更缓慢、更平稳，音色变化要极其柔和、精美、丰富多采。然后是重复正主题。这一回正主题由管弦乐陈述，而伴以小提琴的辉煌经过句。第一乐章就以这一基本音乐形象结束。

有一次圣-桑斯见到我，他说他感到奇怪：明明他标出的速度是M♩=56，不知为什么人们常常以完全违背他原意图的伤感和拖沓的奏法来拉这一协奏曲的第二乐章—Andantino quasi allegretto($\frac{6}{8}$)。

圣-桑斯是想让演奏者把这一乐章拉得朴实、徐缓而流畅，无须那种只适于用来解释其它两个乐章的高昂激情。作曲家在批评小提琴演奏者对第二乐章所作的错误解释时，写道："我写的这部协奏曲的第一和最后一个乐章是非常富有感情的；它们由一个具有宁静气氛——宛如群山间的一个湖泊——的中间乐章分开。某

些尊敬我的小提琴家演奏我的作品时，不理解这种对比，他们在湖面上如同在山上一样地颤抖。我这部协奏曲是写给萨拉萨蒂的。他在湖上是那样地平静坦然，而在山上(感情)激动的时刻仍然是那样从容不迫；这决不会削弱给人的印象，因为像这样表达音乐的特性是再好没有的了。"①

第二乐章按照西西里安舞曲节奏写成。由小提琴演奏的旋律带有明显的田园风格。从字母B开始旋律稍带有一点不同感情色彩——仿佛意大利南部湛蓝的天空飘浮着一小块一小块白云。但这只是短暂的情绪。天空重又晴朗开来，字母E处是一个非常吸引人的乐句：



等等

它又使我们回复到这个乐章的基本情绪。结尾的一些泛音应拉得声音非常轻盈。只有运弓非常灵活而没有一点压力才能取得这种效果。在这一插段中还应注意作曲家的指示——molto tranquillo (非常平静地)。

第三乐章——Molto moderato e maestoso(非常庄严雄伟的中板)——以一小段小提琴独奏技巧性的引子华彩开始。根据作者为这一引子以及后面Allegro non troppo 乐段所作的记号，采用中等速度是正确的。作者指明引子为$\frac{4}{4}$，Allegro 乐段为$\frac{2}{2}$ (Alla breve——即¢)即可说明这点。

主题：

---

① 卡·圣-桑斯：《古典与现代大师的演奏技巧》。《音乐时代》，1915年8月1日。



要拉得非常有力，节奏严谨，重音突出。从字母A开始由一热情而富于表现力的旋律(副主题)取代它：



在引子、特别是在Allegro non troppo乐段里，应使听者感觉到，好像摧枯拉朽的飓风一路横扫而来。只有到字母C后的Cantabile插段里，音乐的特性才变得平静一些。这时出现了一个众赞风的新主题。它先由乐队奏出，而后由小提琴独奏：



字母E处开始重现引子主题动机，而字母G处开始再现正主题。琶音可用staccato拉，根据需要，用弓子的上半部分或下半部分均可。più allegro是一个传统的结尾部。它们演奏风格应与作品本身的风格相符。

圣-桑斯的《引子与随想回旋曲》作品28号属于这样一些音乐会曲目：有时由于演奏者缺少风格感，或者由于忽略作曲家要求的速度和其它指示记号而常常遭到过份任意的处理。圣-桑斯标明Andante malinconico (忧郁的行板)的《引子》部分，往往奏得太快，没有一点“忧郁”的意思和表情。八小节animato要按作者指示拉，“激动地”；无论在音乐会舞台上或在课堂上都要像拉“加洛普舞曲”似的一口气拉下去。接下去的tranquillo：



回复到开始的主题。如果不加注意的话，就会把它拉得面目全非。结果由于以不允许有的快速演奏这一小段华彩而使得效果全无，听众完全不知道妙处何在。至于对小提琴演奏者来说，他只有在《回旋曲》(《Rondo》， Allegro ma non troppo， $\frac{6}{8}$) 开始处才恢复过来。节奏准确清晰的音乐终于迫使他准确地按小节拉。《回旋曲》的主题非常优美，如果正确地突出重音和拉好切分音，一定会取得特别迷人的效果：



(正确)　　　　(不正确)

正确切分音每次都是在"Rondo"主题出现时重复，形成全曲的音乐节奏基础。旋律插段(C大调，$\frac{2}{4}$)标明con morbidezza(稍带温柔地)记号：



如果小提琴演奏者想要拉出这一插段音乐本身具有的特点，那么他就应该准确地照着作曲家所给的记号拉。第12小节($\frac{2}{4}$)、旦我建议不要忽略指出piano的地方：



要是准确地奏出定会大大丰富这一乐句的声音色彩。再下去是一个带有“间奏”特点的新插段。它和前面的音乐陈述以及紧接其后的音乐都没有直接的联系。作曲家好像故意决定给音乐“情节”加进新的表情因素似的。这十二小节：



要拉得慢得多，拉得亲切感人。它是这首新颖独特乐曲中最美的音乐插段之一。

第 22 小节里再次反复“Rondo”主题。前面有几小节准备着主题的出现。这一主题由小提琴快速经过句萦绕，以管弦乐再度陈述。接着，一连串辉煌的和弦过后，开始了più allegro插段。这一段应用非常快的速度，轻微的staccato来拉，为的是最后在以 fortissimo 结束全曲的 crescendo molto 进入前转入强大的détaché。

在圣-桑斯的其它小提琴音乐会小品中，最吸引人的一首是《哈瓦奈斯》作品 83 号。它的主题有着独特的节奏型和每一小节最后一个八分音符上加重音，看来真正源出于西班牙。



这一主题的特点使全曲富有异国色彩。

第一主题（Allegretto lusinghiero——小快板嬉戏地）陈述

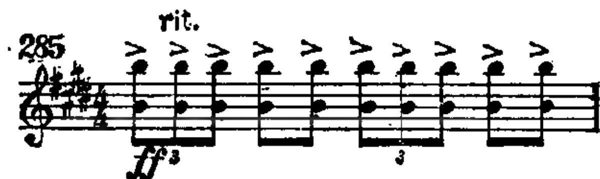
后，接着是Allegro：



与第一主题形式对比。然后回复到tempo primo(Allegretto)，继而由molto espressivo所取代：



带有极富音响效果的三度和六度半音音阶的结尾Allegro，ma non troppo，还有其后的più allegro乃是作曲家专门为发挥乐器技巧而写的。结束前的六小节出现带号角的召唤音调准备，Allegretto出现：



它仿佛随着夜幕降临召唤欢乐的人们回家。作曲家在结尾的Allegretto中极富技巧性地发展了这段音乐：



在它开始和结尾的乐句里，包容着极其明显表现此乐曲独特构思的主要音乐因素。

第十四章　爱德华·拉罗

拉罗创作《西班牙交响曲》作品 21 号距今已有五十多年了。它已成为小提琴演奏家们喜爱演奏的作品。作为一首音乐会乐曲，《西班牙交响曲》给予小提琴演奏者有关建立在一些纯音乐原则基础上的、小提琴技术(staccato奏法除外)发展的极其生动而鲜明的概念。由于作曲家具有精细的艺术感触，他得以避免那些利用丰富的西班牙民间音乐的音乐家很容易犯的通病——平淡无奇。拉罗能够深刻体验到这种艺术感染力的精神，能够揭示出它的实质。在这方面《西班牙交响曲》不仅是小提琴曲目，而且是音乐会节目中最新颖独特的作品之一。

《西班牙交响曲》由五个乐章组成。其中公开演奏的是四个乐章，而大多数情况下只演奏三个乐章(第一、第四和第五)。这只能令人感到可惜，因为第二乐章"Scherzando"(诙谐欢快地)是这部作品中最独特的乐章之一。

第一乐章——Allegro non troppo——非常有趣，这不仅是由于主题新颖，而且其中有一重要部分节奏非常特别。这里我指的是下面几个三连音的四分音符：



正确的

通常，尤其是在学生班上，人们把这一赋予主题特别迷人感的三连音拉得过于急促，这样一来，主题就失掉了本身的个性特点。三连音本身的时值应该与构成后半部分的两个四分音符(二连音)完全相等。如果不是这样准确的拉法，奏出的旋律音响就会是这样：



(不正确的)

这就会歪曲作曲家的构思意图和违反节奏规律。

数字2之后开始dolce espressivo(极富温柔表情地)插段：



要把它拉得非常柔和，逐渐增强，到数字3处达到fortissimo。数字3之后再过两小节小提琴拉出fortissimo对题。它好像与管弦乐陈述的正主题形成对比。要把这一主题拉得完全符合它的节奏，不要忘记上述的三连音，这是主题本身的一个极为重要的因素。下面一个地方：



指示标记à la corde(法文，意为“不离弦”)；运弓要自然，用短促而密集的détaché一直拉到这一乐章结束。

至于第二乐章(Scherzando)，那种真正的诙谐欢快情绪实际上在这一乐章开始后很长一段方才出现；一开始时快些，使它带有柔和的意大利或西班牙小夜曲的性质。伴奏里的一些三连音和

短短一串和弦好像模仿吉他伴奏，表达了音乐的民族特点。从数字3开始，旋律变得愈益庄重严肃，明显表现出一种转向小调性的倾向。tempo primo与poco più lento之间速度经常变换，听起来好像是一些亲切的提问和尖刻的对答。音乐中的这些表情对比应该强烈突出，从数字4处开始，方才越来越带有热情性质：



从数字6开始，直到以pizzicato结束的这一乐章的终了，音乐的情绪才具有Scherzando性质。

第三乐章——Intermezzo——演奏效果不好①，因而从不演奏。第四乐章——Andante——是一首带有若干戏剧性插段的抒情歌曲，这些插段使得它的音乐富于深刻的独特性。在节奏方面，这个乐章反映出西班牙音乐所具有的特点，虽则作曲家并没有在其中采用真正的民间旋律。数字1之后的第二主题特别典型：



两个有特点的重音鲜明地重现了西班牙色彩。小提琴独奏华彩乐段和数字4前面开始的tempo primo是这一乐章的高潮。

第五乐章——Rondo (Allegro)——根据我的见解，其中包括了整个交响曲的大部分民间主题。第一主题应该奏得非常轻，节奏严谨，spiccato短促。每一个八分音符之后的休止：

---

① 我们不能同意奥尔的这一论断。



如果被鲜明地突出来，将会表现出这一主题本身具有的欢乐性质。还必须指出的是切分音上的重音应落在第一个八分音符上，而不要落在第二个八分音符上，例如：



（正确）　　　　　　　　　　（不正确）

速度应该是不太快，这样可使一些十六分音符构成的经过句声音明亮、清楚而无多余的慌忙急促感。我建议用下列指法拉这一八度经过句：



Poco più lento插段要拉得慢得多。这一旋律可叫做“斗牛士主题”，虽然它与比捷的歌剧《卡门》中的著名斗牛士咏叹调并无共同之处：



要把它唱出，而不是奏出；而且要用只有小提琴家手下才能

取得的最美丽的琴音来唱。同时还应准确地保持休止，这将使主题更具鲜明突出的特性。当A弦以dolcissimo重复这一主题时，应该把它奏得非常亲切柔和。Poco a poco accelerando使我们回复到Rondo开始的速度。结尾段只有这样才能取得美丽的音响效果：即颤音：



用piano，而a音相反用响亮的pizzicato，好像用刚硬不屈的第一指拨动竖琴琴弦似的。如用上弓拉两个结尾和弦前面的E弦上的高音d，则它的声音会更好：



拉罗还为小提琴写了两部协奏曲（他把其中一部叫做《俄罗斯协奏曲》），一首《挪威幻想曲》和一首《浪漫曲——小夜曲》。但是，这些作品比《西班牙交响曲》差得多。

第十五章 柴科夫斯基

柴科夫斯基的《D大调协奏曲》作品35号是一首全面展示作曲家创作个性的作品，它是那么鲜明、独特，与他的前辈的创作个性迥然不同。我在《我的音乐生活》一书中曾详细论述了这一作品之所以新颖独特的原因所在。

最初，关于柴科夫斯基协奏曲的评价问题众说纷纭。当时具有极大权威性的匈牙利《新自由报》(《Neue Freie Presse》)评论家E·汉斯利克(勃拉姆斯的朋友和崇拜者，他的音乐的宣传者和瓦格纳的强烈反对者)，曾对这部作品表示极大异议。

听了小提琴家阿道尔夫·布洛茨基演奏这部作品以后（他大约三十年前在维也纳第一次演奏了这部作品），认为前两个乐章显然不好和过于冰冷的汉斯利克在谈到协奏曲的终乐章时说，就其本身特点来说具有深刻的民间音乐色彩；听了它，仿佛闻到一种乡间劣酒的气味；或者确切点说，“它使人想起一些粗野的人，伏特加喝得醉醺醺的，气喘吁吁，嘴里骂声不绝的情景。”

且不谈这位评论家令人值得怀疑的艺术趣味，他竟然把像柴科夫斯基这样一位天才人物的音乐拿来作这类“嗅觉”的联想比拟；应该说，实际上这些话完全不符合事实。加之汉斯利克的见解是绝对不合逻辑的。例如，他可以用同样的描述来说勃拉姆斯的《匈牙利舞曲》散发着乡间酸葡萄酒味，约翰·施特劳斯的圆舞

曲使人联想到淡淡的德国啤酒，而萨拉萨蒂的《西班牙舞曲》使听众嗅到马德拉酒(一种葡萄酒)的芳香。尽管汉斯利克作了这类拙劣的描述，也无损于这位伟大俄国作曲家这一作品巨大的艺术价值。它永远列入音乐会和教学曲目。

在以下的演奏分析中，全部表情记号均系根据我所订的这部作品的版本。①

管弦乐序奏过后，小提琴独奏进入，以一小段旋律宣叙调导致正主题出现。作曲家标明的速度是Moderato assai。这一小段序奏就应该用这种速度演奏：徐缓、沉思、表现非常自由。此后，开始第一乐章的正主题陈述：



从字母B开始：



独奏者应拉得节奏严谨准确，和乐队保持密切的联系，稍后，在标明a tempo的地方：



---

① 目前在以柴科夫斯基命名的国际比赛中，苏联的小提琴选手用的是作者的原谱，而西欧和美国的小提琴家则用的是奥厄版本。——译注。

要解释得非常平静，声音热情饱满，不要太拖，因为这里音流平稳、鲜明、速度适中，不应该变成 Adagio。唯一的变化发生在 Poco più mosso 处。字母 E 后四小节出现一个以三十二分音符三连音结束的经过句。在作者的原谱里没有这些音，管弦乐总谱里自然也没有。这一经过句是我加的。要使独奏者不致和乐队脱节，非常重要的是拉这一经过句时节奏要非常严密准确。但是在最后一小节，十度半音音阶开始的地方：



等等

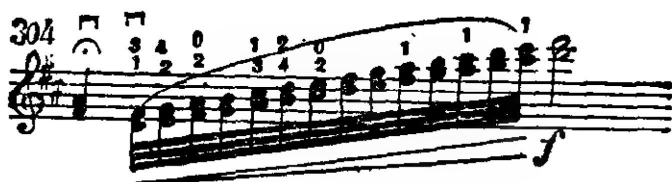
可以拉成 ritenuto，因为此时乐队是一个延续和弦。

从字母 F 开始正主题变奏 leggiero(轻巧地)，应该用轻微的 staccato 来拉它。从字母 G 起有一小段主题发展，导致辉煌的管弦乐 tutti 和雄壮的华彩乐段。华彩乐段用自由曲式写成。小提琴演奏者要按照自己的艺术直觉去拉它。我的学生演奏这段华彩时，有许多地方是按我所作的改变去拉的：

他们不这样拉：



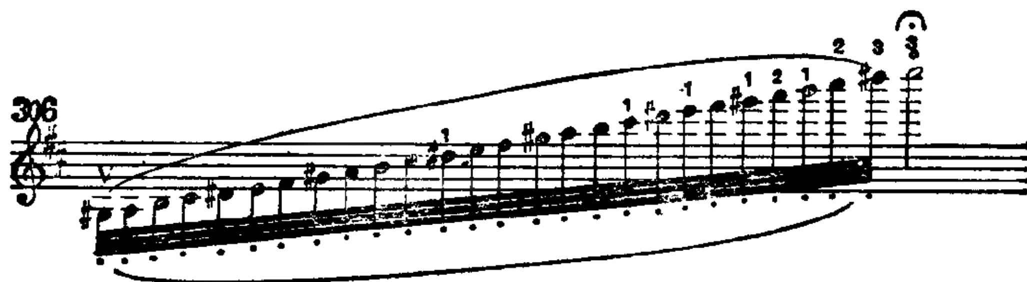
而这样拉：



不这样拉：



而这样拉：



用 legato 或 staccato、上弓或下弓随心所欲。

华彩乐段过后回复到 Moderato，前面指明 Allegro 的地方不应拉得太快，否则字母 O 处的三连音经过句：



就会声音不够鲜明、清楚。不过再下去的 Più mosso 可以用比较快的速度来拉。我建议用 alla breve 节奏，按 $\frac{2}{2}$ 拍子拉到最后三小节，这最后三小节可以拉得宽广一些。

第二乐章名为"Canzonetta"，我把它认为"Canzona"。它的音乐不是"小歌"，而是一首美丽动人的"歌曲"。

打字母 B 开始(从这里起我建议学生不加弱音器演奏)音乐越来越激动，几乎达到热情奔放的程度。声音应该是奔放自如和饱满的，直到字母 C 后第一主题反复。可惜的是不能再装上弱音器

了，因此演奏者应尽力在琴上拉出轻微柔弱的声音，以求取得仿佛加上弱音器的效果。

第三乐章——Allegro vivacissimo（快板极活泼）。作曲家想要让人们把这一乐章拉得“尽可能快而活泼”。承蒙柴科夫斯基赞同我删掉了几节反复。我准确地标明了这些删节的地方。如果独奏者要和乐队一起演奏时，他必须要备有其中准确标明删节段的管弦乐声部和总谱；否则他就得按原作拉，而不作删节。乐队引子过后，小提琴独奏而无乐队伴奏。学生应该自由演奏（和演奏华彩乐段一样），直到tempo primo。但是，以后必须节奏准确地、用轻微的spiccato、突出的每一细节来演奏。

打字母C起有一小小的“喘息”，用稍许缓慢的速度Poco meno mosso，但很快又是tempo primo：



音乐又取得欢快的特点，直到Molto meno mosso。
这里速度慢得多。Espressivo：



学生应拉得非常如歌地，直到再后一个tempo primo。它为后面的sempre stringendo（始终紧迫地）作好准备。从这个地方开始直到这一乐章结束，速度一直不变。

除了这部协奏曲，柴科夫斯基还写了几首钢琴伴奏的小提琴独奏曲和一首献给我本人的绝妙的《忧郁小夜曲》。

柴科夫斯基作品的小提琴改编曲，事实上仅只局限于我改编

的几首。除了《旋律》而外，其中包括：D大调弦乐四重奏中的《Andante cantabile》(《如歌的行板》)，弦乐组曲中的《圆舞曲》和歌剧《叶夫盖尼·奥涅金》中的连斯基的咏叹调。

第十六章　格拉祖诺夫
里姆斯基-科萨科夫
德沃夏克

我个人有幸亲眼见到格拉祖诺夫是怎样创作他的《小提琴协奏曲》作品 82 号这部绝妙作品的。这部协奏曲是为我而写的，并由我于 1904 年 2 月在彼得堡第一次公开演奏，乐队指挥由作者亲自担任。

这部协奏曲由不间断的三个乐章组成。音乐的主要特点是抒情性的，同时它使小提琴演奏者有可能表现自己的高超技巧。这部作品是本世纪初写成的最优秀的小提琴协奏曲之一。

协奏曲以 G弦奏出非常如歌的主题开始。这一歌唱性主题以各种不同的变化发展手法贯穿通篇协奏曲。它在管弦乐中也得到广阔的发展，直到独奏华彩乐段开始。在我编订的版本中，华彩乐段与原作中的一模一样，未加任何变动。从数字 20 处开始：



速度变得越来越快。两个十六分音符 staccato 应用腕力奏得非

常轻。从数字 22 起速度相反变得越来越慢。从数字 23 开始重又出现一个比较热情、活泼的插段。这段音乐一直延续到数字 25，作曲家标明 animato（快速活泼地）的地方。这后一种速度保持到数字 26 处 tranquillo（平静地）插段之前。

华彩乐段无论从音乐或技术的角度看来都是这部协奏曲最重要的部分。不管采用多种不同的发展手法和低声部变化装饰手法，首先它的每一主题都应区分得清清楚楚。主要困难在于正主题要拉得声音宏大，虽然伴奏声部声音要小。我们必须要达到这种音响分布效果，否则小提琴演奏者就不可能揭示出作曲家的构思意图，就不能使这段音乐为听众所理解和接受。

我建议用非常适中的速度 Moderato assai 来拉这华彩乐段，而在 Più sostenuto（更自持地）处：



以更慢的速度直达高潮：



接下去是 animando（热情鼓舞地 $\frac{4}{2}$）。活泼欢快的速度一直延续到终乐章 Allegro （$\frac{6}{8}$）的引子出现。作曲家要求用 marcato 清晰地）来拉正主题：



每小节的头两个音用坚定的 staccato，第二和第三小节突出

重音，这样拉即可达到这一要求。因此，学生当然应该注意避免“破裂”音响发生。从数字 36 起标明 grazioso(优雅动人地)，这里要拉得稍许慢一些，而自数字 38 开始出现一个歌唱性主题：



要略微放慢一点速度，要借助轻轻的 vibrato，而不要用弓子的 crescendo 来稍稍“增强”和“减弱”一些音。从数字 40 开始，随着 G 弦上的一个乐观愉快而富有表现力的新主题出现，我们又恢复到开始的速度。这一主题由管弦乐陈述，进一步导向一个小小的卡农段。数字 49 前四小节标有 sempre animando，而自数字 49 以下则为 più animando，我建议照着记号要求拉，因为它们完全符合音乐要求：速度愈益加快，在数字 60 和 61 处达到 Presto，而在数字 63 和 64 处几乎达到 Prestissimo。

里姆斯基-科萨科夫的《俄罗斯主题音乐会幻想曲》作品 33 号，就其本身来说是唯一的一首俄罗斯风格的小乐曲。除了这首幻想曲本身具有的纯音乐价值而外，它还具有几分历史兴味。这是这位杰出作曲家——歌剧《金鸡的故事》、《雪姑娘》、《五月之夜》，交响诗《谢赫拉查达》及其他宏伟巨作的作者所写的唯一一首小提琴作品。

作品根据俄国国外都已享有盛名的俄罗斯民歌素材写成。这首作品非常新颖，主题鲜明而迷人，使人极其感兴趣，足以引起技巧演奏家的注意。这有助于他们给陈旧的音乐会节目中增添新鲜的东西。

经我研究和订正的《幻想曲》版本中，我作了少许变动和缩减。

这样它在技术上就可便于每一个小提琴手演奏了。我令华彩乐段保持《幻想曲》中原样，未加改动。这段华彩非常美妙动人。演奏者要校订这首作品，决不应忘记，任何修改原作之举都应有道德和实际的根据。只有当他有根据，才能避免不应有的“任意处理”之嫌，而他所作的更改才是建设性的，才会有合理的价值。

Lento：



应奏得非常宽广。琶音经过句：



用saltanto(跳弓)；弓子应轻轻“击”弦，从而使每一个三十二分音符声音均匀而清楚。

学生必须记住：Allegretto grazioso(优雅的小快板)应奏得真正“优美动人”，为此，一开始不要拉得太快。接下来的piú vivo，也要奏成saltando：



可是，要取得很好的saltando效果并不那么简单。只有手腕动作轻松和运弓自如，才能使小提琴演奏者完美地拉出这一奏法效果。这里所提到的经过句，根据《幻想曲》作者原谱，应用pizzicato和arco交替的多变奏法：



这种效果乃是模仿巴拉莱卡琴（一种俄罗斯民间三弦拨奏乐器——译注)的声音。Allegro vivo 前 23 小节为 Meno mosso。要把它拉得徐缓如歌，直到 Allegro vivace：



这里出现了强烈的感情变化。音乐突然变成欢快愉悦的。

华彩乐段 ad libitum（随意地）开始了，而后是 Andante tranquillo（宁静的行板)。在以左手奏出 tremolo（震音)的小提琴独奏声部伴和下，乐队奏出第一主题。同一主题动机：



由独奏者接着奏出，从字母 K 处开始，直拉到 Allegro vivace 和全曲结束。

在斯拉夫作曲家中，善于演奏小提琴和中提琴的捷克人德沃夏克，以其杰出作品——《小提琴协奏曲》作品 53 号丰富了音乐曲目。这部作品的特点是具有真正的捷克民间色彩，忧郁情绪和质朴欢乐交相对比；这种感情对比在大部分德沃夏克的作品中(不管它是用什么曲式写成)都是极具特点的。这些作品所表现出的直接旋律灵感和丰富的想像力，证明勃拉姆斯的一句戏言，他

说：在一次听了德沃夏克即兴演奏了许多乐曲之后，他嫉妒得“脸都发青了”。

第一乐章。短短管弦乐序奏过后，小提琴奏出忧郁悲伤的小调主题。作曲家指明的速度是Allegro non troppo。不过如果你要想完全彻底地揭示出这段音乐的内在美和深度，我建议把这一记号换成Moderato assai。

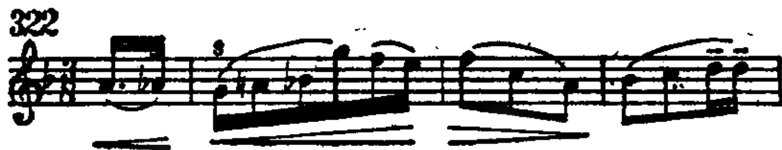
从数字1开始，乐队陈述第一乐章的基本主题材料。数字4后过五小节，出现一个C大调歌唱性主题：



其后很快接上一个短短的、精美的Scherzando（戏谑地）插段。

从数字5开始，第一主题的一些基本音调在管弦乐中得到发展，而小提琴独奏声部奏出一个略显干枯的经过句后，很快转入拉奏一些练习曲。这些练习曲是根据各种不同运弓方法编写而成的。虽然从正、副主题旋律均具独创性的角度看来这些材料具有杰出的意义，不过依我看这种很少使人感兴趣的技术插段要使作品获得成功是很成问题的。德沃夏克的这部协奏曲虽然有着美妙的旋律素材和绝妙的配器手法，但却很少在音乐会舞台上演奏，这一事实本身也许在某种程度上说明问题之所在。

第二乐章——Adagio, ma non troppo。它的歌唱性主题以宽广的旋律起伏、表情深刻著称；而下一插段（数字9处）乃是整个协奏曲最美的段落之一：



与抒情的第一主题相对照，在数字 10 和 11 处出现一个非常刚劲有力的主题动机(Poco più mosso)，而随着 Un poco tranquillo, quasi tempo primo (数字 12 前)乐队奏出第二旋律主题，同时小提琴独奏被委以精美雅致的变奏。从数字 15 起又出现了数字 9 处插入的那一美妙乐句。它缓慢地过渡到带有宁静特点的本乐章结束。

第三乐章——Allegro giocoso, ma non troppo——由一个充满生命欢乐的主题开始。欢快的重音落在每隔一小节的第一个四分音符上：



这使其活泼鲜明而富有特性。数字 3 后经过八小节，乐队部分出现另一具有次要意义的主题，由小提琴独奏声部强烈的 spiccato 经过句伴和：



这一经过句仿佛是该主题的变奏。数字 6 之后开始第二主题。它可算是 valse lente(慢圆舞曲)。因此，应把它拉得很慢而极富表情：



下面这一与主题有关的音型：



由于在管弦乐声部里重音是在第三个八分音符上，因此在节奏上是不容易拉好的。

数字 10 处响起一个美丽的民歌主题，它带有大多数斯拉夫旋律的典型忧郁情调。在第一主题和 valse lente（主调性陈述）再现以后是结尾，结尾部极富效果地结束了此一协奏曲。

第十七章　爱尔加的小提琴协奏曲

爱德华·爱尔加的《b 小调小提琴协奏曲》作品 61 号，依我看是最近几十年来，继柴科夫斯基小提琴协奏曲之后最宏伟的作品。也许它里面没有勃拉姆斯音乐的深邃内容，或柴科夫斯基作品独具的那种独特旋律个性。不过，无庸争辩这是一部具有高度艺术成就的作品。在形式的独创性和主题的发展方面它出自一个大师手笔。果真如此，人们将会十分自然地提出这样的问题：为什么该作品无论在欧洲或是在美国的交响乐音乐会节目中很少见到呢？是由于管弦乐总谱太难，还是由于小提琴独奏声部太复杂；抑或因为要学会它或把它排演出需花费太多时间，不合算？

我只听过两次第一流技巧家演奏的这部协奏曲：那就是克莱斯勒和海菲兹。他们俩演奏这部作品都获巨大成功，也许甚至比勃拉姆斯协奏曲第一次由像约阿希姆这样的大师公开演奏所获的成功还要大。最可能的是由于篇幅太长和第三乐章在音乐上比较弱一些妨碍了它的流行。

无论如何，爱尔加的协奏曲在技术上和音乐上对小提琴演奏者和指挥来说，都是很难的。因为速度经常改变，有时三、四小节一变，有时甚至在更少小节中改变。他的复调写法也极其复杂，特别是第一和第三乐章。

管弦乐复调织体纷乱复杂，配器凝滞沉重，常常使独奏者难以对付。结果是听觉未经怎么训练的听众往往不能清楚地抓住旋律的发展，因而在艺术方面很少得到满足。至于谈到经常变换速度，那是与作曲家竭力以自己的原谱尽可能充分而鲜明地表达自己的构思有关的。这样做他是否成功？结论只有留待将来去做。

第一乐章——Allegro。乐队奏完正主题之后，独奏者拉一个用即兴手法写成的引入插段。数字 10 以后小提琴奏起带激昂宣叙特点的正主题：



它由抒情性的副主题所取代(数字 16 处)：



除了数字 17 处起安排一个插段外，这是第一乐章中最为美妙的一部分。从数字 20 起音乐越来越多地取得快速活泼特点，而数字 21 后再过两小节是一个辉煌的经过句：



它逐渐导致数字 23 处广阔展开的管弦乐 tutti。数字 27 后过四小节，乐队在极富表情的三连音 Più lento 背景衬托下奏出副主题，同时小提琴独奏部分拉这一主题的变奏：



可是这一插段刚开始，即为下一小节的animato所代替。接下去的音乐陈述由a tempo、animato不断交替，包括数字29前的最后一个Largamente，数字29处标明Lento，数字30前五小节小提琴被委以一个最富戏剧性的副主题变体：



它发展下去，在数字41处达到高潮。从这时起音乐变得越来越激动，直达到animato(数字42)。紧接着是con fuoco，飞快地导致第一乐章结束。

第二乐章——Andante。虽然结尾比较弱，它的一些优美而极富表情的主题本身仿佛包含着这一协奏曲音乐的全部生命力和热情，根据这种感情内容也许有可能领会他在不久前创作的另一些作品。

Andante以小提琴独奏对题（数字45）开始。正主题在数字46前两小节才出现，数字46过后四小节，独奏者把它转交给乐队去奏。这两个主题时而由乐队、时而由小提琴、两者交替奏出。它们具有同等重要的音乐意义，一起构成完整的统一体。

数字47开始响起一个美丽的音乐插段。在数字53处这一插段反复，经由小提琴发展的这一插段变体上愈益取得更大的魅力。和本乐章开头和结尾处一样，打数字57开始两个主题同时出现；作曲家仿佛要再次简单陈述这个旋律非常丰富的Andante乐章中所包括的所有插段似的。

第三乐章——Allegro molto——以一个非常生动活泼的序奏开始。这一序奏由一些飞快上行的五连音激起欢乐情绪；其后是一些十度音阶型经过句和半音泛音：



从作曲家的构思中我们可以料到，这里他要表现的东西比这一乐章正主题(数字 68 处)更多。从数字 73 起是副主题：



接着它以各种不同变化形式由乐队奏出。作者指明速度Più lento。这一速度是符合该变奏的复杂演奏特点的。

从数字 94 起出现对第二乐章(Andante)美好音乐的回顾。表情丰富的旋律这次以 Allegro 速度陈述：



经过前面的各种技术发展以后，这一旋律音响使人感到非常新鲜。华彩乐段(数字 101) 是本协奏曲最有趣的插段之一。它以第一乐章的两个主题为基础，由细腻的、富有艺术性的一小节乐队伴奏支撑着。

这一构思并不新鲜。早在大约五十多年以前，约阿希姆在他的《匈牙利小提琴协奏曲》第一乐章的华彩段里就采用过这种手

法。我不能确有把握地断定，约阿希姆是不是第一个运用这种新效果的人。至于谈到爱尔加，他的华彩段写得非常富于技巧。由竖琴独奏伴随小提琴将会使得它带有一种特殊的狂想色彩。以这种精神演奏华彩乐段还需要自由、独立，甚至带有幻想色彩。华彩乐段过后，借助主题的各种不同形式的变化发展，终乐章很快接近它那极富色彩的尾声。

第十八章　希萨·弗朗克和肖松

希萨·弗朗克(1822—1890)的《A 大调奏鸣曲》写于1886年，是献给著名小提琴家 E·伊扎伊的。它属于现代室内乐最常演奏的作品之列。和贝多芬的《克莱采奏鸣曲》一样，这部作品在音乐会舞台上占有极其光荣的地位。弗朗克的奏鸣曲自伊扎伊最初在巴黎演奏并获得极大成功以来广为流行，至今仍然是现代小提琴演奏家喜爱的作品。

这部奏鸣曲的结构不同凡响。它的四个乐章在题材上有着相互的联系。第一乐章是一独特的音乐序幕。与其说它是 Allegretto ben moderato，宁可说是不带 Allegretto 的 ben moderate。按其构思来说这个乐章是抒情的，充满深刻的旋律魅力。起首的乐句：



可以比做“向无边无垠的天际投出的一瞥”，应拉得声音极其轻盈、“如飞”；同时由钢琴的 pianissimo 音响衬托。

旋律应拉得像从遥远的“天际”传来的歌声。数字1之后过五小节插进了一个小小的 crescendo 和 diminuendo：



这是用来表现歌声消失。数字 2 和 3 之间出现一个大的 crescendo，其间带有以 fortissimo 奏出的强有力而坚定的 ritenuto：



从这地方开始直到数字 5 由钢琴主奏。然后从数字 7 起小提琴开始奏出起首的主题。整个乐章的特点仍然不变，直到小提琴的最后一个提问性的乐句：



第二乐章是戏剧性兴奋急速的 Allegro。其中经常响起第一乐章正主题动机。随着另一些旋律插段的出现，这一主题动机取得另一种不同——英勇豪迈、意志坚定——的特性。第二乐章的热情主题起初由钢琴陈述，而后由小提琴重复。数字 6 以后这种热情渐减，变得比较平静下来。数字 8 处的 Quasi lento 插段要求拉得极富表情，带有忧郁色彩。

Tempo primo：



从数字 9 到 11 是本乐章的高潮。从数字 19 开始结尾部：



它以汹涌澎湃的狂烈激情直至本乐章结束。

第三乐章——《宣叙性幻想曲》(《Recitative Fantaisie》, Ben moderato) ——是一种自由曲式的小提琴即兴作品，从演奏的角度来看它是这部奏鸣曲中最难的一个乐章。不过，作曲家极其仔细地标明了表情记号，这就减少了演奏者不少困难。他在每行谱上都标出一个甚或几个指明速度变化、力度色彩变化的表情记号。这一切证明作者认为正确解释这一乐章是多么重要。这一乐章中的分句，要以演奏者本人应该体会到、而后传达给听众的十分充沛的感情来进行。

这一乐章里小提琴起着主奏声部作用。钢琴声部是有局限的，主要起衬托独奏乐器的作用，用各种不同表情色彩去加强和丰富它。数字4后面的十六分音符经过句要拉得非常平静缓慢。奏法可以根据演奏者自己的理解和个人趣味加以选择变换。不过，演奏者如果要想实现自己的意图，那么他必须首先达到绝对宁静、平稳，运弓方法的变化令人一点也察觉不出。从数字10以后：



应拉得非常刚劲有力。从数字11开始Molto lento，这一速度一直保持到本乐章结束。

最后一个乐章——第四乐章，Allegretto poco mosso——用卡农形式写成。它和《宣叙幻想曲》乐章的宁静和泰然情绪形成对

比。

数字 11 和 13 处响起对前一乐章内容的“回忆”。Poco animato(数字 19 处)结束这一卓越的作品。

从曲式的角度来看，这部奏鸣曲的四个乐章（如果承认第一乐章最为动人的话）表明，对位是这位作曲家最喜爱的语言。从这部奏鸣曲的创作中可以看出作者喜用作为管风琴大师典型的即兴和自由的艺术手法。

演奏解释这部奏鸣曲时所出现的一些困难是显而易见的。正如我已指出的，这部作品的四个乐章之间在题材上是有联系的。这就使我们能够把它们当做一种精神状态或感情发展的四个阶段来看待，这主要是表现忧伤的感情。拉这一奏鸣曲时，小提琴演奏者有时应表达含着眼泪的隐藏在内心深处的痛苦。终乐章的宁静喜悦——仿佛“来自另一世界”。同时，大多数小提琴演奏者拉 Allegro ben moderato 时，比较偏重于表现浓厚的世俗感情而较少心灵悸动。一个小提琴演奏者想要创立这一惊人美妙乐曲所应有的形象，就应在自己的演奏中以高度的艺术虔诚来对待它，十分精细敏锐地深入领会作曲家的意图，完全把它那诗一般的形象所具有的深邃内容揭示出来。

希萨·弗朗克的学生厄恩斯特·肖松(1855—1899)以他的小提琴《音诗》作品 25 号为小提琴文献作出了宝贵贡献。这首受瓦格纳宏伟音乐鼓舞的作品，我们很难为它找到一个比作者所加标题更确切的名字。小提琴曲目中诸如“幻想”、“传奇”、“夜曲”、“叙事曲”等等这类名称是够多的了，但这些曲名中没有一个能符合肖松作品的丰富内容。

大大展开的“神秘的”管弦乐序奏过后，小提琴独奏以 G 弦上长长的降 b 延留音开始。它应该用特别美的琴音奏出。学生自

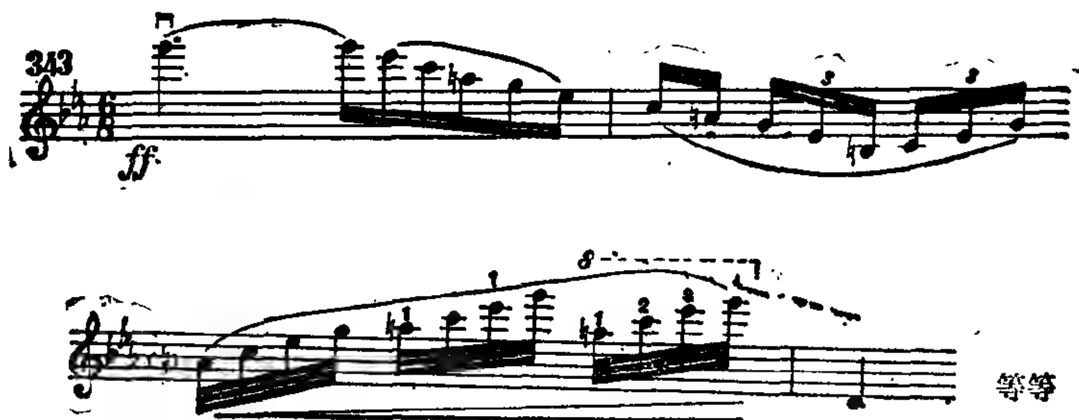
已应找到这个音的声音特点。其后正主题华彩也应如此拉。可以看出华彩具有某种特殊的表情。演奏者要极其自持地、用徐缓平稳的速度拉它。作曲家明确标出的速度是 Lento e misterioso（慢板神秘地）。

虽然肖松在独奏声部里也指明了奏法，如果小提琴演奏者感到不方便的话，也可以改变这些奏法。乐曲中慢速的地方，估计改变奏法很容易办到。可是当旋律快速流畅，并且是大段时，就不应经常换弓，免得音流遭到破坏，要换也得保持觉察不出。究竟在什么地方可以换弓呢？例如，在数字 4 处即为可换的地方。由于这里是两个声部陈述，换弓是很难的，因此个别奏法的改变对演奏者来说具有重大意义。

数字 5 前几小节，音乐的发展带有几分激动不安色彩，而接下去的 animato：



情绪变得高涨起来，到数字 7 处音乐的特点比较平静。数字 10 前两小节：



学生开始应拉得很慢，而后逐渐加快速度直到数字 10（molto animato）；从数字 11 开始（a tempo，animato）非常亲切柔和。作曲家标明的意大利术语 flotato，字面意思是“浮翔似地”。但是音乐的发展大大加快，直达到数字 12，fortissimo。数字 14 和 15 之间有一短短的第一主题重复。从数字 17 开始：



音乐逐渐变得愈益激动。在下面的音乐发展（数字 20）中，乐队低声部以 fortissimo 奏出刚劲有力的主题，直至数字 21 处达到高潮，音乐具有较为宁静的性质。《音诗》以一连串下行颤音、仿佛溶化开来似地归于寂静。

第十九章　巴茨尼　萨拉萨蒂　胡巴伊

我在本书里打算仅限于探讨小提琴演奏问题，只想谈谈小提琴文献中一些优秀经典作品应该如何演奏。

因此我挑选用来分析演奏特点的乃是那些真正堪称杰作的艺术珍品。如果每个有足够程度的学生真正要想研究为他所拣选的乐器而创作的一些作品所具有的最高创作成就的话，那么，他们应该熟悉这些作品。

这一首首伟大的小提琴作品和文学中的莎士比亚、但丁、歌德、巴尔扎克、托尔斯泰的作品，和雕塑中的斐济和罗丹的作品，和绘画中的米凯朗基洛、拉斐尔、伦勃朗和提香的作品，有着同等重要的地位。

本书篇幅有限，不可能对列入现代音乐会节目的著名艺术家——作曲家和演奏家所创作的许许多多作品逐一进行探讨。但我仍然认为有必要就其中三位作曲家的乐曲谈谈，目的在于使学生对两种不同类型的作品有一概念：一种是具有纯学习指导意义的作品，另一种是几乎在所有音乐会节目中都会遇见的作品。

第一种是如今已不公开演奏的音乐会曲目，但由于它们那宝贵的技术成就而为世人所公认。我现在来谈谈A．巴茨尼（1818—1897）的《爱尔菲之舞》（爱尔菲为古日尔曼神话中的大自然之神。——译注）。这首乐曲极富效果，有时在比较年轻的技巧家的节

目中可以遇见；还有他的《Allegro de concert》(《协奏曲快板》)，后者能更好地说明这类具有世所公认的意义、但很少或几乎从不公开演奏的作品。

巴茨尼的《协奏曲快板》根据十九世纪中叶的小提琴传统写成。这首乐曲证明帕格尼尼协奏曲对作曲家的影响，那时巴茨尼尚是一个渴望在音乐会舞台上出名的青年技巧家。不过巴茨尼并没有变为有局限性的沙龙技巧家，而成了出色演奏巴赫和贝多芬作品的小提琴演奏家。《协奏曲快板》里可以看出纯炫技性的影响。我始终不明白为什么他这首曲子只写了一个乐章。是不是他想打破通常协奏曲三个乐章的形式，以pianissimo结束这首乐曲而表现自己的独特性呢？如果是这样，我们可以说他是够大胆的，因为在七十五年前这种形式的写法是十分特别的。在我一生的艺术实践和教学活动中，我从来想不起在哪里听过《协奏曲快板》的公开演奏。

这通常并不说明作品的伟大音乐价值。不过巴茨尼的这首乐曲富有旋律性，用感情迸发的直接意大利风格写成，不无某种程度的丰富和声。它所采用的纯技术材料的确十分宝贵。如果运用得当，这种材料对训练小提琴演奏者的左手技术特别有益，是学习厄恩斯特的协奏曲和维尼亚夫斯基第一协奏曲理想的准备教材。正因为如此，我常常把巴茨尼的这首乐曲交给自己的学生去练，而这首乐曲经常使他们获益匪浅。

《协奏曲快板》用帕格尼尼的第一协奏曲同一调性——D大调开始。副主题非常富于旋律性：



下一经过句用传统形式写成：



等等

它应该这样拉：第一遍用piano，而反复时用forte，détaché。管弦乐tutti过后，小提琴奏以和弦陈述的新主题：



要把它拉得非常宽广。

音型略加变化的正主题反复之后，出现一个三连音经过句。接着是本乐曲最有趣的部分——结尾华彩乐段。要把它奏得正确无误，学生应该在一些三十二分音符构成的琶音经过句上运用非常轻柔的手腕动作，要求用saltato(跳弓)奏法。要想把这些经过句拉得非常自如，毫无紧迫感，就得要有良好的手指伸张力。我已经说过，《协奏曲快板》结束很特别，用的是pianissimo，morendo(渐慢而弱)。

第二种类型的作品乃是几乎所有现代小提琴家特别喜爱的曲目。这类乐曲实际上是一些极富旋律特点的改编曲，用辉煌的协奏曲形式写成。民歌曲调和舞曲旋律用来做为写作许许多多这种体裁的音乐会作品的基础，而在某些情况下，如像克莱斯勒利用维也纳主题音调所写的乐曲里，反映了个别城市民间音乐的音调特点。我是匈牙利人，我宁可选两首经常能在音乐厅听到的匈牙利的这类作品来分析。

萨拉萨蒂(拉罗为他写了《西班牙交响曲》，勃鲁赫曾把《苏格

兰幻想曲》献给他）的作品经常用做音乐会上的压台节目。他创作的许多西班牙舞曲，由他自己以无与伦比的方法演奏，引起小提琴演奏者和听众极大的兴趣。

萨拉萨蒂的比捷歌剧《卡门》主题《音乐会幻想曲》、《Zapateado》、《引子与塔兰泰拉舞曲》、《流浪人之歌》以及其它乐曲，在大部分现代小提琴技巧家的节目中都可见到。

萨拉萨蒂出生于西班牙，据判断他创作过一些在曾经用匈牙利主题写作的乐曲中堪称最为辉煌的杰作。我本人，出生于匈牙利（犹太籍），曾经写过一首《匈牙利狂想曲》，在此，我首先承认萨拉萨蒂的作品完全配得上“匈牙利”的曲名。它完完全全是用吉普赛乐队演奏这一体裁作品时别人无法模仿的风格特点创作而成的。

匈牙利的吉普赛乐队通常不超过八名，有时是十二名乐师，其中一定要有一名技巧熟练的洋琴演奏者。洋琴被认为是匈牙利和罗马尼亚的民族乐器，吉普赛乐队没有洋琴是很难想像的。这些小型器乐合奏团中常常有些极富天才的音乐家参加，他们的音乐鼓舞着李斯特、柏辽兹、勃拉姆斯和萨拉萨蒂创作了一些匈牙利风格的作品。

也许并非所有的人都知道，吉普赛人演奏的一切旋律和舞曲（恰尔达什）都是根据民间歌曲曲调而来（头一行第一个词就是这首歌曲的曲名，这些歌曲就是以此闻名的）。当每一个“主奏”小提琴手和洋琴演奏者演奏这些充满悲伤感情的歌曲时，马上就用他们个人独特的装饰手法和华彩奏法来丰富这些歌曲，而且一点也不破坏合奏的统一效果。正是这种演奏的独立性和即兴手法使得吉普赛音乐具有匠心独具、新颖独特、特别喜人的魅力。

在《流浪人之歌》里，萨拉萨蒂保持了吉普赛的独特风格，他

曾听过他们的演奏。任何一个匈牙利大地的儿子都不能比他更好地做到这一点。引子里主要是悲伤的情绪。小提琴旋律采用了模仿洋琴演奏即兴风格的华彩装饰手法，这样就反映出音乐的鲜明民族特点。接着是一个加弱音器演奏的歌调：



此乃最富音乐表现力的歌调之一。如果把它拉出应有的风格，那它定会使听众产生深刻的印象。

Allegro molto vivace：



形成鲜明的对比：通过一段眼泪、悲伤的感情流露，突然转变为典型匈牙利民间音乐的情绪——一种兴奋激动、欣喜若狂的感情状态的舞蹈。至于速度问题，下一经过句：



最好是不超过拉这一乐章应有的快速。然后速度愈益加快，直到乐曲结束。

萨拉萨特的作品要求小提琴演奏者全面地掌握"精细"的指法技术和弓法技术，良好的艺术趣味和精美的分句法，以及用以充分表现出这些作品中所包含的精细音色变化和速度变化的敏锐的音乐感觉。

约涅·胡巴伊(1858—1936)是当代第一流的小提琴演奏家，

最杰出的技巧家之一。他很快停止了自己的音乐会演出活动，以便完全献身创作活动和布达佩斯音乐学院的教学工作，李斯特当时担任该院名誉院长(胡巴伊一度也曾任该院院长)。除了一部歌剧和四部小提琴协奏曲而外，他还写了许多技巧辉煌的小提琴小乐曲。其中有：比捷歌剧《卡门》主题幻想曲、《叙事曲》、《圆舞曲》、《微风》，这些作品在小提琴演奏者中非常流行。《海列·卡蒂》(恰尔达什风格场景，No. 4)也许属于他的最著名作品之列。这首乐曲仿佛是对萨拉萨蒂的《流浪人之歌》的一个补充。

音乐很快告诉听者，作曲家的旋律来自民间音乐。一点不假！它的篇幅不大的三个乐章——Lento, ma non troppo; Allegro moderato和Presto——全用匈牙利民间音乐主题写成，彼此间有着密切的联系，构成一个不可分割的整体。Lento, manon troppo用来作为Allegro moderato的极富旋律性的引子：



至于中段转为Presto时，它应用Moderato来拉，以便小提琴演奏者能够突出速度之间的对比。如果把引子拉得略带tempo rubato，而同时记住这种tempo rubato应该是以规定的Lento速度为根据的，那么它一定非常富于效果。

Presto是真正的匈牙利恰尔达什。它的小调部分：



和E大调部分形成富有特点的对比，后一部分再度以热情刚劲、光彩夺目的声音结束这首真正引人入胜的乐曲。

第二十章　改编曲与音乐记忆



如果就构成现代小提琴音乐会节目不可分割的一部分的改编曲来说，数百首改编成小提琴与钢琴演奏用的古典和现代乐曲仅只是个小数目。

改编曲的艺术价值不止一次引起争论。有些音乐家原则上反对改编曲。另一些人以宽容的态度对待这类作品，把它看成是好像从另一来源借用得来的东西，使其打上不光彩的印记。第三种人则相反，热情欢迎任何一种改编曲。我觉得这样提问题归根到底是不正确的，对改编曲的反对者和拥护者来说都不是原则性的。依我看每首改编曲都是一种单独的成就，其成就之大小，必须按其优缺点来判断。如果原为声乐或为某一种乐器构思的音乐作品，被改编为独特而有趣的小提琴乐曲，那么说它应该还是不应该作此改编是毫无意义的。近年来改编曲以及改编曲赖以创作的音乐材料本身的艺术质量高超，实际上导致小提琴改编曲成了音乐会节目中的“重心”，在很大程度上丰富了小提琴演奏家的节目。

克莱斯勒无疑是这一领域中最杰出的大师之一。他的改编曲在艺术上最为出色。他改编的十八世纪一些音乐大师的乐曲和优秀的原作一样珍贵，丰富了小提琴演奏节目，如像：《爱情的痛苦》、《爱情的欢乐》、《维也纳随想曲》及其它。

勃拉姆斯《匈牙利舞曲》的最优秀的改编曲属约阿希姆。三首

肖邦夜曲降E大调为萨拉萨蒂改编，D大调为维赫尔米改编，e小调是我改编的。提到我自己所作贝多芬和舒曼作品改编曲以后，我还得提一提埃尔曼和秦巴利斯特为其他伟大作曲家的乐曲改编的许多具有辉煌技巧和效果的改编曲，特别是后者所作里姆斯基-科萨科夫歌剧《金鸡的故事》主题幻想曲。

布尔梅斯特的改编曲为小提琴节目作出了重大贡献，其中以改编莫扎特和贝多芬的两首小步舞曲最为流行。阿赫隆所作的一些古典大师以及欧洲各国民歌旋律的改编曲完整而极富效果，也是非常出色的；这些改编曲自海菲兹第一次演奏以后，开始广为流行。

这里，还不能不提到美国小提琴家斯帕尔、布尔莱和辛格尔所作的一些极有趣的改编曲和新颖独特的小提琴创作曲。还有其他许多美国作曲家的优秀作品我没有提到，只是因为在这本书里，我只分析那些根据原作能作出判断和我亲自研究过或演奏过的音乐作品。

每一个小提琴独奏者都应逐一把这些作品拉过。要想详细而准确地确定本书所提及的每部作品该怎么拉，几乎是不可能的。一个学生，如果他要想找到某一作品在艺术上具有说服力的演奏解释，最正确的方法就是聆听杰出的艺术家对该作品的演奏，努力做到认真、彻底地把握、理解和吸取所获得的印象。然后，根据自己独有的艺术本能，把这些印象了解透彻，他才能使自己从他所听到的这首作品中获得原著的精神实质。但是，不要流于盲目的、亦步亦趋的模仿。

由于音乐记忆问题与本书所探讨的一些小提琴曲目的演奏解释密切有关，我想有必要就此再说几句作为最后一章的结束。

音乐记忆，以及学习时或在音乐会舞台上“背诵演奏”能力问

题，乃是音乐作品演奏解释中最重要的条件之一。

背谱演奏或背谱指挥的才能问题，在十九世纪后半期引起人们极大的注意。除了几个最伟大的艺术家，如像李斯特、帕格尼尼、厄恩斯特、维约当、巴茨尼经常演奏本人的作品而外，背谱演奏在十九世纪并不普遍，在音乐会舞台上也不怎么采用。我记得在我年轻的时候听过一些著名小提琴家的音乐会演出，他们站在谱架前，看着乐谱拉，这既没有引起听众的反对，也未遭致评论家的非议。

著名钢琴家劳尔·皮乌尼奥在和乐队一起演奏时总是在自己面前的谱架上放好一本乐谱，他的左边坐着一位替他翻谱的助手。可是，他的独奏曲目却一直是不用谱的。当我问他为什么这样不相信自己的记忆力时，皮乌尼奥回答我说："有一次，在巴黎演出贝多芬的《c小调协奏曲》的时候，我一时脑子一片空白，忘了要弹的音乐。几秒钟的停顿在我觉得无限久长，我的手指在键盘上不知所从地摸来摸去，试图和乐队保持接触却毫无结果，到底也没有找到失掉的联系。回想起当时那种难受劲儿无法形容，从此在我眼前没有钢琴谱时，我决不再勉强自己和乐队一起演奏"。

毋庸争辩，记忆可以在实践中培养、锻炼和增强到一定的程度。可是，只要是神经一"抛锚"，就像在公开演奏中经常发生的那样，一切记忆的锻炼也许抵不上一根落水者拼命要抓的救命稻草。瓦格纳好像是背诵指挥自己的作品和贝多芬第九交响曲的第一人。紧接他之后的是里赫特、彪洛夫、以及最近的托斯卡尼尼等人。

瓦格纳时代前后的著名作曲家，如像柏辽兹、安东·鲁宾什坦、稍后的里姆斯基-科萨科夫和柴科夫斯基，他们从未冒无总谱指挥之险。不过，在给予出色的音乐记忆以一切应有的赞叹的

同时，经过深入思考，我发现，这种天才是次要的。

莫扎特在童年所表现出来的惊人记忆力，也许是最令人难以置信的经验。1766年他随他父亲去到罗马，听了人们持手抄稿唱的阿莱格里的第十六号无伴奏合唱《Miserere》。美妙的音乐打动了他的心弦，以致在未获得允许抄录这首作品之前，他再听了一次，凭记忆就把它抄录下来了。无疑这是一种特殊天才。然而，莫扎特之所以至今被公认为充满灵感的音乐家，当然并非由于他的惊人记忆力。

至于谈到学生，则优异的音乐记忆力也可以说含有某种危险。由于轻易掌握一些练习曲和独奏曲曲谱而导致谬误，无论在技术上和在音乐上都还没有把握，他就开始“差不多地”拉下去，这往往只有使自己的错误加深。陶醉于自己的天赋记忆力，往往容易导致走上不正确的道路，以致有经验的人也不能把他领到正确的道路上来，除非为时尚不太晚。

当学生对某一首音乐作品的全部细节尚未绝对理解以前，不用谱来进行教学是非常危险的。我坚决反对这种教学实践。这不仅白白浪费时间，而且还会进一步养成难以革除的坏习惯。但这无论如何并不意味着，如果学生具有很好的音乐记忆力，而我偏要他弃而不用。相反，记忆力是需要培养训练的。最好的实践方法就是学习任何一首练习曲，任何一首音乐会乐曲时，在该作品的每一最细微的色彩、每一规定的力度标记尚未在思想上明确之前，**不用乐器**，**只用一双眼睛**(即内在听觉)，就像画家提笔作画时，整幅画的细节已了然于胸一样。

我过去认识一个彼得堡的音乐爱好者，他非常忙，小提琴拉得不错。他到一些人家作客时，别人常请他演奏。可是他不能花很多时间去专门锻炼记忆力，于是他就想出一个非常聪明的办法：

就是充分利用很少的空闲时间，而决不让它白白度过。

每天他从家里去上班和下班回家时，在自己的汽车里学习准备要演奏的乐曲。这首作品被复制成一张照片大小的谱本，放在自己的口袋里。这样他就经常随身带着这一“袖珍”版本的乐谱，一有空闲就可以学习它。这时我想起一句名言：哪里有理想和意志，哪里就会找到达到既定目的的方法。

当学生尚未在自己头脑里形成他所要演奏的作品的完整画面以前，决不应试图去背诵演奏它。如果说这是一首带钢琴伴奏的乐曲，在学生第一次试图背诵演奏它时，我建议他在眼前放上一份谱。否则学生尚不习惯各个不同声部的组合，可能会导致出错。现在已不可能再提让青年小提琴手公开演奏时看谱拉了。这会破坏他的演奏所给予听众的总的印象，因为这时人们将看到某种学生式的水平不高现象，从而使听众产生不信任心理。

这种情况不适用于室内乐演奏，因为演奏室内乐时每一个成员都负有同样的责任，如果演奏者当中有一个人忘记了自己的声部，这种错误可能把整个合奏弄糟，从而破坏总的音乐印象。善于背诵演奏对音乐会演出是非常重要的。不过进行背谱演奏只能是在经过适当的准备之后。谈到音乐记忆问题我不得不再讲几点意见作为本书的结束，看来是十分必要的。

音乐记忆充其量只不过是构成音乐演奏modus operandi（拉丁文，词义为“动作方法”）的许多因素之一。既然讲的是音乐作品的解释，那么即令是只强调一个——技术的或感情的——因素也是不错的，因为演奏者能不能达到美好和真正令人满意的效果直接与此有关。

只有在必要的时刻正确运用各种因素，不是孤立地而是在内在的相互联系中运用它们，才能使一个学生完满地创造出他准备

演奏的那一作品应有的形象效果。如果他能记住任何一首作品理想的演奏解释取决于演奏技巧各种因素的理想、均衡的配合，那么他就向解决许多最初看来不能解决的问题方面前进了一步。